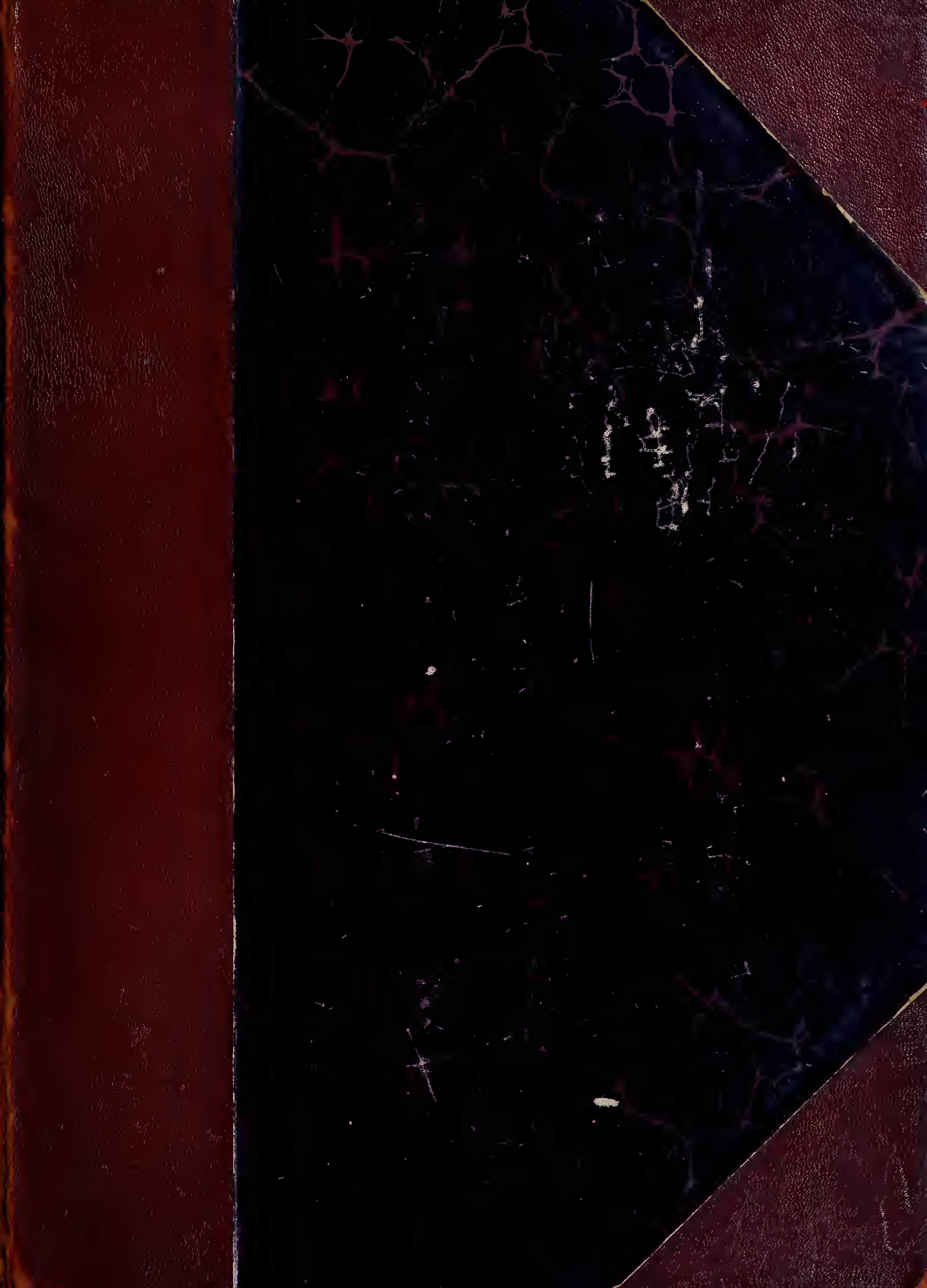
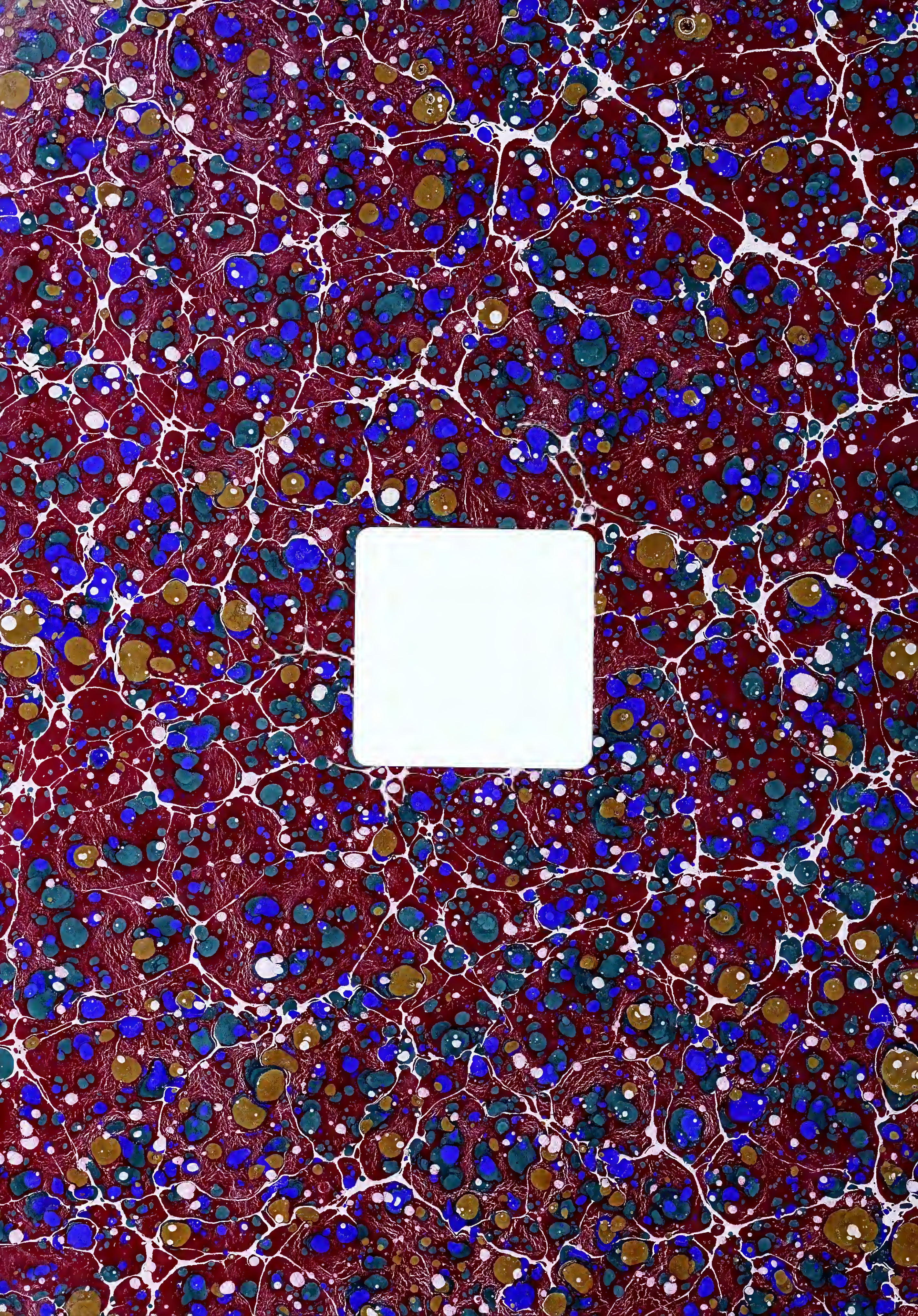
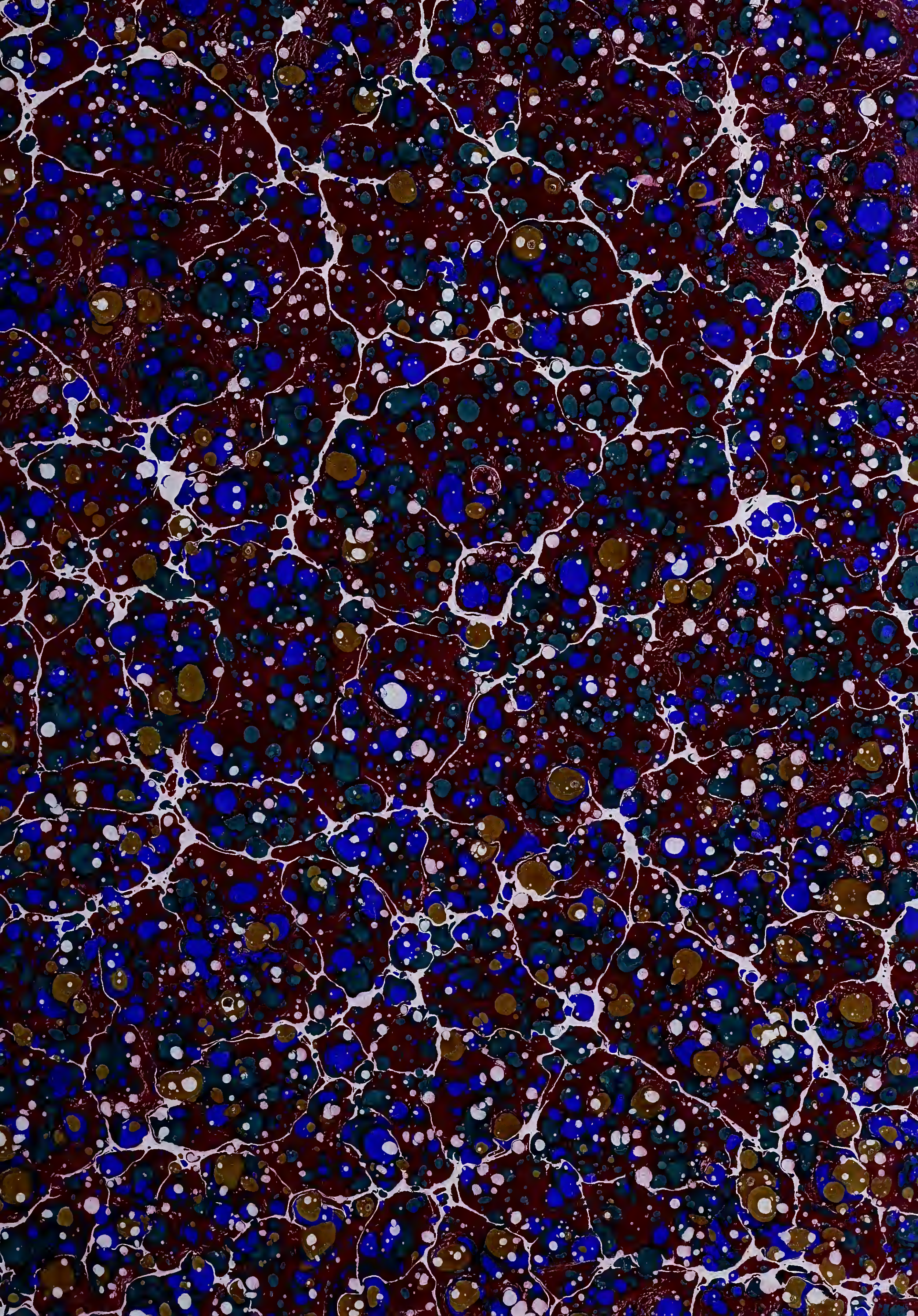






L'OEUVRE GRAVÉ

DE

REMBRANDT

REPRODUCTION DES PLANCHES ORIGINALES DANS TOUS LEURS ÉTATS SUCCESSIFS.

1000

PHOTOTYPIES SANS RETOUCHES.

AVEC UN CATALOGUE RAISONNÉ

PAR

Dmitri Rovinski.



SAINT-PÉTERSBOURG.

IMPRIMERIE DE L'ACADÉMIE IMPÉRIALE DES SCIENCES.

VASS.-OSTR., 9 LIGNE, № 12.

1890.

Le premier catalogue des eaux-fortes de Rembrandt a été dressé, au siècle dernier, par Gersaint, marchand d'estampes à Paris. Il s'est servi dans son travail de la collection que possédait Houbraken, graveur hollandais, et dont il s'est rendu acquéreur à la mort du bourguemestre Six, ami de Rembrandt, qui recevait des mains du maître même les épreuves de choix des eaux-fortes à mesure qu'elles étaient achevées. Gersaint étant mort avant qu'il eut le temps de publier son catalogue, le manuscrit en a été acheté par Helle et Glomy, qui l'ont complété à l'aide des collections de Marolles, de Beringhen, de d'Argenville et autres, et le firent imprimer en 1751. Ce «catalogue raisonné» contient la description de 341 pièces «qui composent l'oeuvre de Rembrandt»; de plus nombre de pièces «douteuses ou faussement attribuées» au maître, ainsi que plusieurs estampes gravées d'après Rembrandt et par ses élèves.

En 1756 un courtier d'Amsterdam, Pierre Yver publia un supplément au catalogue de Helle et Glomy, en y donnant la rectification de beaucoup d'inexactitudes et la description d'un grand nombre de pièces non décrites avant lui. On y trouve en outre un catalogue spécial des eaux-fortes gravées par les élèves de Rembrandt. Pierre Yver a tiré parti, pour son travail, de l'étude de la célèbre collection de Van Leyden, dans laquelle s'étaient fondues les fameuses collections de Halling, de Maas, ainsi que de celles de Houbraken, de Molewater et de Burgy.

En 1797 Adam Bartsch, conservateur au Cabinet des Estampes à Vienne, fit paraître un nouveau catalogue de l'oeuvre gravé de Rembrandt, dans lequel il a donné une description exacte de toutes les variétés connues des épreuves, ou, ce que l'on appelle, des différents *états*. Le travail de Bartsch est fondé sur l'étude des riches collections appartenant aux bibliothèques publiques de Vienne et de Paris, ainsi qu'à la célèbre «Albertine».

En 1796, un an avant la publication du catalogue de Bartsch, Daulby fit paraître à Liverpool un catalogue rédigé, comme il le dit, avec l'aide tant des eaux-fortes originales, que des catalogues de Burgy, de Gersaint, de Helle et Glomy, de Marcus et de Yver. A ce catalogue se trouve annexée une liste des estampes gravées par des élèves de Rembrandt, et des gravures d'après des tableaux du maître. Il est hors de doute que les deux auteurs — Bartsch et Daulby ont travaillé indépendamment l'un de l'autre.

Les catalogues publiés depuis, tels que ceux de Claussin (1824 et 1828) et de Wilson (1836) ne sont que des réimpressions de l'ouvrage de Bartsch avec nombre de rectifications et d'additions. A partir de l'année 1853 commencent à paraître les beaux catalogues de Charles Blanc qui a consacré à leur confection la plus grande partie de sa vie. Chercheur infatiguable, Blanc a constaté un grand nombre de différents états des planches de Rembrandt, décrites par ses prédécesseurs, et compléta notablement les renseignements pour la biographie du maître hollandais.

Blanc a eu pour continuateur M. Middleton (1878) qui a vérifié les indications de Blanc d'après des collections de Londres, d'Amsterdam, de Paris, de Cambridge, d'Oxford et de Harlem, et y a trouvé matière à un grand nombre de rectifications importantes. Son catalogue est le plus complet quant à la description des différents états de chaque planche. Il est en outre précieux par l'indication qu'on y rencontre des collections où se trouvent des épreuves rares de chaque état, — indication qui permet à tout amateur de vérifier par lui-même la solidité de ses déductions.

Cette qualité distingue aussi le dernier catalogue paru des eaux-fortes de Rembrandt, publié

par le célèbre amateur rouennais, M. Dutuit, qui dans l'indication des collections où se trouve telle ou telle épreuve d'une planche, suit pas-à-pas M. Middleton (comme il le fait observer lui-même dans l'ouvrage qu'il a publié 1881—1884).

A côté de ces catalogues *descriptifs* on a une série de catalogues *illustrés.* Le premier en date a été publié par Gide, 1853—1857, avec un texte de Charles Blanc; il est orné de 100 magnifiques photographies d'après des épreuves d'eaux-fortes de Rembrandt conservées à la Bibliothèque Nationale à Paris. C'est la meilleure des publications de ce genre; malheureusement les photographies n'ayant pas été suffisamment fixées, commencent à pâlir.

Plutard Ch. Blanc a fait paraître un catalogue des eaux-fortes de Rembrandt, orné de 40 copies gravées par Flameng. Ces copies, tout en faisant le plus grand honneur au talent du célèbre aquafortiste français, offrent peu d'intérêt pour l'étude du maître hollandais, n'ayant pas l'importance des reproductions autographiques.

En 1873 Ch. Blanc a réédité cette publication, en y joignant, en outre des copies de Flameng, 35 héliogravures de Armand Durand.

Grâce aux perfectionnements apportés dans le dernier temps dans les procédés de reproduction autotypique des estampes, nous avons vu paraître presque simultanément trois publications reproduisant toutes les eaux-fortes de Rembrandt dans les dimensions des originaux. L'une de ces publications a eu pour éditeur M. Quantin (1880); elle se compose d'un texte de Ch. Blanc, et de 353 planches photolithographiques sans retouches; la seconde et de Armand Durand, avec 369 planches, et la troisième est de M. Dutuit (1881—1884), avec 363 planches de héliogravures, imprimées à l'aide de planches en cuivre, retouchées.

Ainsi les amateurs peuvent maintenant avoir chez eux l'oeuvre complet de Rembrandt en copies plus ou moins satisfaisantes, et déterminer d'une manière certaine la dénomination de chaque pièce, ce qui n'était pas si aisé jusque là, surtout dans les classes des paysages, des gueux et des portraits*).

*) C'est ainsi que, lors de la vente des doubles du Musée d'Amsterdam, le catalogue donnait le B. 5 *Rembrandt au visage rond* pour B. 9 *Rembrandt aux yeux chargés de noir*, et fut vendu pour ce dernier au prix de 900 fl. L'erreur a été reconnue plus tard. Il était encore heureux que B. 5 *état I.* acheté pour un prix si élevé, soit une pièce tout aussi rare que B. 9, de sorte que l'acquéreur Ed. Rotschild y a peut-être gagné.

Cependant, malgré toute la multiplicité et l'ampleur de tous ces catalogues, l'amateur y chercherait en vain un guide pour l'aider à discerner d'une manière prompte et sûre les épreuves selon les différents états des planches, tandis que la connaissance de ces différents états est d'une grande importance tant pour le collectionneur, que pour l'artiste. Le collectionneur, ayant devant lui le catalogue d'une vente prochaine, tient à savoir de quel temps est l'épreuve offerte en vente, est elle d'un tirage fait par Rembrandt lui-même, ne provient elle point d'une planche retouchée par une main étrangère, ou bien encore d'une planche usée et remordue par un artisan. Pour l'artiste les différents états de la même planche ont encore plus d'importance, du moment qu'il sait que ces états offrent fort souvent des effets très différents et présentent même quelques fois des compositions nouvelles. La pièce nommée *Les trois Croix*, B. 78 est dans le premier état de la planche une scène dans la clarté du jour; dans le II et le III états il y a de grands changements dans l'effet de l'éclairage et dans les figures; dans le IV état la planche est entièrement modifiée; la scène se passe dans un crépuscule mystérieux, la plupart des figures sont changées, quelques unes ont disparues. Ces changements sont tels qu'ils ont donné lieu de supposer que ce IV état pourrait bien provenir d'une planche autre que celle sur laquelle ont été gravés les états précédents.

Les quatre premiers états du portrait de *Clément de Jonghe*, B. 272, offrent quatres visages différents. De même les quatre états du portrait de *Abraham Francen*, B. 273, donnent des traits de figure très dissemblants: on voit que Rembrandt en modifiant sa planche cherchait à serrer de plus près la ressemblance du personnage et à atteindre un effet d'éclairage plus piquant.

Dans la pièce B. 76 *Jésus présenté au peuple*, ou Ecce Homo en largeur — Rembrandt a sept fois modifié la composition du tableau, y ajoutant des figures et finalement supprimant tout le bas de la scène, où se trouvait la multitude demandant le supplice du Christ. — Plusieurs paysages et portraits offrent dans leurs premiers états des compositions tout autres que dans les subséquents. — L'artiste et l'amateur trouveront un intérêt particulier à pouvoir étudier les diverses phases par lesquelles a traversé la pensée du maître et à scruter les motifs

qui lui ont inspiré les modifications de son idée première *).

Les rédacteurs des catalogues, voulant faciliter la connaissance des divers états des planches, se sont appliqués à en donner des descriptions plus ou moins détaillées; mais de telles descriptions quelque minutieuses qu'elles soient, ne sauraient dans la plupart des cas tenir lieu des épreuves elles-mêmes toutes les fois qu'il s'agit de préciser les différences qu'il y a entre les divers états.

Aucun cabinet d'estampes, aucune bibliothèque ne possède une collection complète de toutes les eaux-fortes de Rembrandt; il est encore beaucoup plus difficile de trouver réunies des suites d'épreuves des différents états de chaque planche. Les rédacteurs des catalogues sont donc réduits à décrire un état de la planche d'après l'exemplaire d'Amsterdam, un autre d'après celui de Vienne, un autre encore d'après ceux de Paris ou de Londres; les différences peuvent être quelquefois peu apparentes et les retenir par la mémoire en se déplaçant de ville en ville est une chose à peu près impossible. De là des erreurs et des inexactitudes inévitables, malgré tout le soin que l'on prendrait pour s'en préserver. Les amateurs se plaignent souvent de ne pouvoir à l'aide des descriptions très détaillées que contiennent les catalogues, arriver à déterminer exactement auquel des états de la planche se rapporte l'épreuve qu'ils ont entre les mains. Après avoir trois fois vérifié mon catalogue des eaux-fortes de Rembrandt d'après les exemplaires de 18 des plus riches collections, j'ai dû me convaincre que dans beaucoup de cas pour saisir les différences qu'offrent entre eux les divers états il est indispensable de pouvoir mettre les diverses épreuves l'une à côté de l'autre, et que pour comparer entre elles les exemplaires conservés dans différentes collections il faut en avoir devant soi des copies photographiques.

Ayant reconnu cette nécessité, j'ai fait faire d'abord des phototypies d'après toutes les différentes épreuves de ma propre collection de l'oeuvre gravé de Rembrandt — au nombre de plus de 600 pièces. Muni de cet appareil je fus à Berlin, où j'ai butiné 50 phototypies, puis à Vienne qui m'a fourni 90, à Paris (70 phot.), à Londres (120 ph.), à Harlem (5 pièces), à Amsterdam (80 p.) etc. De cette manière, quand je rentrais de mon voyage, ma collection phototypique se composait de 1000 feuilles, reproduisant les différents états des planches gravées par Rembrandt. Ces phototypies sont absolument sans retouches aucunes et donnent par conséquent un moyen sûr de discerner à première vue les différents états, sans risque d'erreurs *).

*) Cette remarque a déjà été faite par M. Dutuit, dans son dernier catalogue. «Il y a dans l'oeuvre de Rembrandt, dit-il, plus d'un point à élucider, plus d'une intention de l'artiste à pénétrer; mais, pour y bien réussir il faudrait avoir sous les yeux toutes les épreuves constituant les différents états». (Dutuit, I vol., I p.).

*) La héliogravure aurait donné des empreintes plus belles, mais elle ne saurait se passer de retouches qui peuvent souvent être au détriment de la similitude avec l'original. A Berlin, à l'Imprimerie de l'État, on est parvenu à faire des héliogravures *presque* sans retouches; mais elles coutent dix fois plus cher que des phototypies et ne conviennent pas aux publications dont le prix ne doit pas être très élevé.

Le catalogue que j'offre au public est rédigé d'après les principes suivants:

1) Les eaux-fortes sont rangées d'après les numéros de Bartsch. A côté de ces numéros je donne ceux de Claussin, de Wilson, de Ch. Blanc, de Dutuit, de Gersaint et de Middleton.

2) Les dénominations des pièces sont données en trois langues — d'après Bartsch, Wilson et Nagler; quant aux descriptions détaillées des sujets elles sont superflues à côté des reproductions des pièces elles-mêmes.

3) Les différents états sont décrits brièvement, avec indication des différences ou signes auxquels il faut faire attention quand on compare entre eux les divers états de la même planche reproduits dans l'Atlas.

Une planche ne constitue un nouvel état que lorsqu'elle a reçu de nouveaux travaux au burin, à la pointe ou autrement. Quant aux différents effets du tirage, que Rembrandt aimait à varier par le plus ou le moins de couleur dont il chargeait la planche avant l'impression, je ne les ai pas considéré comme formant de nouveaux états, bien que je les ai mentionné dans mon catalogue et que j'en ai reproduit quelques uns dans mon Atlas.

La présence des barbes dans les tout premières épreuves ne constitue pas, à mon sens, un état particulier d'une planche; elle indique seulement que l'épreuve a été tirée au moyen d'une planche fraîchement terminée. Cependant j'ai con-

sidéré comme constituant un nouvel état la présence des barbes produites sur une planche qui n'en avait pas dans son état précédant et qui changent entièrement le caractère de l'eau-forte, ainsi que cela se voit aux B. 76 et B. 78. Les épreuves tirées au moyen d'une planche sale c. à d. ayant un fond non poli, ne sont pas décrites comme formant un état différent de l'état subséquent, dans lequel, sans que la planche ait reçu de nouveaux travaux, le fond s'est trouvé poli par l'effet du tirage. De telles empreintes avec fond sale sont très estimées par les amateurs, par ce qu'elles sont sensées être des épreuves d'essai faites avec une planche nouvellement terminée.

Il y a dans l'oeuvre de Rembrandt quelques eaux-fortes dans lesquelles le fond a été teinté à la fleur de soufre visible dans les premières épreuves; comme par exemple B. 42, 43, 218, 280, et dans le III état de B. 86; j'ai considéré de pareilles épreuves comme constituant un état distinct.

Les bords raboteux ainsi que les angles aigus d'une planche, si celle-ci n'a pas été réduite et n'a pas reçu de nouveaux travaux, — ne constituent point un état différent.

Au nombre des différents états j'ai compris encore les épreuves retouchées du Recueil de Basan (v. B. 17), puisque plusieurs de ces épreuves sont décrites dans les catalogues de Ch. Blanc, de Dutuit et de Middleton. Je ferai remarquer que l'on trouve quelquefois dans ces catalogues la description des épreuves bien plus postérieures (par exemple Dutuit № 66)*).

Enfin j'ai admis dans mon catalogue plusieurs remarques concernant des états de planche, que j'ai trouvé dans d'autres catalogues, mais que je n'ai pas eu occasion de voir moi-même.

4) Les dimensions des planches sont exprimées en pouces et lignes français, comme dans Bartsch et dans d'autres catalogues importants **(1)**.

5) Les signatures et les années, quand elles se trouvent dans les originaux, sont reproduites exactement; pour les eaux-fortes ne portant pas de dates, je donne les dates présumées d'après Vosmaer et Middleton. Dans une note supplémentaire j'ai reproduit la liste chronologique des eaux-fortes de Rembrandt d'après Middleton.

6) Pour les pièces rares j'ai indiqué les collections dans lesquelles on en trouve des exemplaires.

7) Aux descriptions des pièces sont joints les renseignements sur les prix qu'elles ont atteints aux différentes ventes aux enchères, sur la rareté de telle ou telle feuille, sur le mérite du travail, sur l'authenticité etc. **(2)**.

Je n'ai pas cru nécessaire de décrire les anciennes copies des eaux-fortes de Rembrandt; leur description ne pouvait avoir sa raison d'être que dans le temps où de telles copies se faisaient à la main, et étaient quelquefois si réussies qu'elles reçurent le nom technique de «copies trompeuses». Mais à l'heure actuelle chaque héliogravure imprimée sur un vieux papier peut passer pour telle. Les amateurs et les marchands d'estampes tiennent à pouvoir confronter les feuilles rares avec les originaux qui se trouvent dans des collections connues et ne doivent pas trop se fier à la fidélité de leur mémoire.

Le catalogue est précédé d'une courte biographie de Rembrandt, d'une notice sur ses oeuvres, et sur les procédés qu'il employait pour la gravure et l'impression de ses eaux-fortes.

A la suite de la biographie on trouvera une série de notes sur divers sujets qui peuvent intéresser les amateurs et qu'il n'était pas aisé de faire entrer dans le texte même de l'ouvrage.

L'Atlas se compose de trois volumes; les eaux-fortes y sont rangées, comme dans le texte, dans l'ordre des numéros de Bartsch. A la fin du tome III se trouvent 16 pièces non décrites par Bartsch, mais cataloguées par Wilson, Blanc et Middleton, ainsi que quelques eaux-fortes attribuées à Rembrandt dans les collections du British Museum et d'Amsterdam. J'ai cru utile de mettre toutes ces pièces sous les yeux des amateurs et des artistes afin qu'ils puissent juger eux-mêmes lesquelles de ces pièces doivent être rangées dans l'oeuvre du maître et quelles autres doivent en être écartées. Dans le dernier temps Blanc, Seymour-Haden et Middleton, et à leur suite d'autres auteurs, ont mis, me semble-t-il, trop de zèle à enlever à Rembrandt bon nombre de pièces que durant plus de deux siècles les connaisseurs étaient unanimes à considérer comme oeuvres authentiques du maître hollandais (v. la note 5). A la description des pièces, dans le texte, j'ai ajouté,

*) Les amateurs trouveront dans mon Atlas bon nombre d'épreuves inconnues jusqu'à présent, ainsi que des corrections aux descriptions données dans les différents catalogues publiés. J'attire surtout leur attention sur les suivantes: B. 7, 8, 15, 22, 25, 36, 53, 56, 73, 131, 135, 136, 138, 141, 148, 150, 153, 165, 166, 171, 172, 197, 202, 204, 218, 240, 262, 263, 264, 273, 279, 292, 304, 326, 319, 349, 355, 366.

en guise de remarques, mes propres appréciations de leur valeur et de leur authenticité.

Je tenais à réunir dans mon Atlas le plus de documents que je pouvais, préférant donner plutôt du superflu peut-être, que de laisser des lacunes. Les amateurs ne m'en voudront pas, j'espère, pour cette étendue de mon Atlas. Ils pourront maintenant, sans sortir du cabinet, examiner à leur aise, tout l'oeuvre de Rembrandt dans les toutes premières épreuves, disséminées sur un espace de quelques milliers de verstes—à Londres, à Paris, à Vienne, à Amsterdam, à Berlin. A juger d'après les prix actuels, une collection telle qu'elle est reproduite dans mon Atlas, représenterait une valeur de plusieurs millions de roubles.

Il est bien probable qu'on pourrait encore découvrir dans mon Atlas des lacunes; mais il serait maintenant plus facile de les combler. Pour chaque nouvelle découverre la place se trouverait toute indiquée dans mon Atlas. Aussi j'adresse à tous les amateurs la prière de vouloir bien me communiquer leurs observations sur les rectifications à faire au catalogue, et au cas de découverte de nouveaux états des planches—de m'en envoyer des photographies qui pourraient servir à compléter l'Atlas.

———

Les eaux-fortes de Rembrandt sont reproduites dans l'Atlas de grandeur des originaux pour chaque état des planches; quelques planches seulement, des plus grandes, y sont représentées dans des formats réduits, par raison d'économie; du reste quatre grandes estampes B. 76, 77, 78 et 81 y sont reproduites une fois de grandeur des originaux, et leurs différents états y sont représentés par des réductions.

Toutes les reproductions ont été faites directement d'après les originaux au moyen de la phototypie, à l'exception de 70 reproduites par le moyen photolithographique **(7)**; un petit nombre a été reproduit d'après des héliogravures de Dutuit et de Armand-Durand, ainsi que d'après des photolithographies de l'édition de Quantin-Blanc— ces dernières offrant des états nouveaux qui n'étaient pas connus et que je n'ai pas pu découvrir dans des collections publiques **(3)**.

Le texte contient, après la description de chaque numéro, dans la rubrique «Atlas» l'indication de l'état de la planche, la designation de la collection où se trouve l'original reproduit dans l'Atlas, ainsi que d'autres remarques se rapportant à cet original *).

Pour les amateurs qui voudraient se donner la jouissance de passer en revue les créations artistiques de Rembrandt dans l'ordre chronologique, j'ai fait préparer un petit nombre d'exemplaires de l'Atlas, dans lesquelles les eaux-fortes sont rangées dans l'ordre des numéros du Catalogue de Middleton. A côté d'un semblable *Atlas chronologique* il est indispensable d'avoir aussi l'Atlas ordinaire disposé d'après les numéros de Bartsch, sans lequel on sera privé de la facilité de se renseigner sur ses différents états des planches. Cet Atlas chronologique contient en outre une liste comparative des numéros de Bartsch et de Middleton; on y cherchera d'abord le numéro de Middleton, inscrit au bas de chaque pièce de l'Atlas, — et à l'aide de la liste on saura le numéro correspondant de Bartsch; on n'aura alors qu'à ouvrir d'après cette indication le texte et l'Atlas (rangé d'après Bartsch), pour trouver tous les renseignements se rapportant à la pièce que l'on désire connaître.

———

Si l'ouvrage que je présente aux amateurs offre quelque intérêt pour eux, je le dois — c'est mon devoir de le reconnaître — dans une large mesure à la coopération bienveillante et à l'assistance active que mon entreprise a trouvé de toutes parts. Aussi c'est pour moi un bien grand plaisir d'exprimer ma plus vive gratitude à M. le Directeur du Cabinet des Estampes à Berlin, Fr. **Lippmann**, à M. le Conservateur des Estampes et des Dessins du Musée Britannique à Londres Sidney **Colvin**, et son Adjoint L. A. **Fagan**; aux conservateurs des Estampes à Amsterdam M. **van der Kellen**, **Siccama** et **Boland**; au Conservateur des Estampes de l'Archiduc Albrecht «Albertina», M. Joseph **Schönbrunner**; au Directeur du Cabinet des Estampes et des Dessins du roi Auguste II à Dresde, M. le professeur Dr. Charles **Woermann**; aux Directeurs des bibliothèques publiques à Vienne — M. le **Dr. Birk** et son Adjoint M. Chmelarz, à Paris — M. **Duplessis**; aux propriétaires des collections privées Mr. **Artaria** à Vienne, baron Ed. **Rotschild**, et son conservateur **Sylvie**, à

*) Dans mon propre exemplaire de l'Atlas j'ai transcrit au crayon au bas de chaque phototypie les remarques contenues dans le texte; c'est ce que je conseille de faire à chaque amateur, pour la facilité des recherches.

Paris, à M. le Dr. Strätter à Aix-la-Chapelle. M. Constantin Vesselofski, membre de l'Académie Impériale des Sciences, à St.-Pétersbourg, m'a aussi prêté amicalement son concours dans la préparation du présent ouvrage, particulièrement ce qui regarde la rédaction française.

Notice biographique sur Rembrandt*).

Rembrandt naquit en 1607 à Leyde. **(5)** Son père Harmen Gerritsz Van Ryn était un homme jouissant d'une certaine aisance; il possédait à Leyde un moulin à drêche et plusieurs maisons. Son nom de Van Ryn lui venait du Rhin, parce que la maison et le moulin de Harmen étaient situés sur un des bras de ce fleuve. **(6)**

Les parents mirent le jeune Rembrandt à l'école latine de leur ville, pour le faire entrer plutard à l'Académie (Université) de Leyde; mais le garçon ayant montré de grandes dispositions pour l'art du dessin, le père l'a retiré de l'école pour le mettre en apprentissage chez un peintre nommé Swanenburch, chez lequel Rembrandt est resté trois ans. Il est allé ensuite à Amsterdam, où il a continué ses études sous la direction du peintre Piter Lastman, pendant six mois. Selon quelques auteurs, il aurait eu encore pour maîtres Joris van Schooten et Jan Pinas. **(7)** Jork, ou Joris, van Schooten jouissait dans ce temps d'une certaine célébrité; on peut voir à l'Hôtel-de-Ville de Leyde plusieurs grands tableaux-portraits dans le goût hollandais du temps, sans aucune trace de l'influence italienne; mais il est impossible d'y découvrir la moindre analogie avec les tableaux de Rembrandt.

C'est en 1631 que Rembrandt est venu s'établir à Amsterdam, dans la rue Joden Breedstraat, et y acquit en peu de temps une grande renommée. **(8)**

Sandrart raconte qu'il y organisa une école, en récrutant des élèves, fils de riches parents, qu'il installa dans sa maison, dans des ateliers séparés entre eux par de légères cloisons.

*) Dans cette Notice nous n'avons pas la prétention de donner des détails nouveaux sur la vie du célèbre peintre; nous avons cru seulement agir dans l'intérêt de ceux qui auront entre leurs mains notre ouvrage, en leur offrant un résumé succinct des faits principaux acquis par les recherches récentes sur la personne de Rembrandt et les divers événements de sa vie, qui ont pu avoir un rapport avec ses productions artistiques.

Le 22 juin 1634 Rembrandt se maria avec Saskia van Vuylenburgh, jeune fille riche et d'une famille honorable, qui a tenu une grande place dans sa vie. L'amour qu'il lui portait se trahit par le grand nombre de portraits qu'il en a peints et gravés. **(9)**

Un de ses plus célèbres tableaux, celui de la Galérie de Dresde, le représente tenant sa femme sur son genou; ils festoient; Rembrandt tient haut son verre; Saskia est une jeune et belle femme, aux cheveux bouclés, aux yeux mutins. Figure gracieuse et sympathique, elle n'a pu être peinte ainsi que par un homme aimant. **(5)** Rembrandt lui-même forme un contraste avec sa jolie femme solidement bâti, large d'épaules, cheveux roux tombant en boucles; des pomettes saillantes, face rudement accentuée et haute en couleur, trahissant l'extraction commune de l'homme — rien de l'élégance dans la figure; les yeux seuls, petits, mais pleins de feu et d'intelligence, dénotent un grand artiste.

Rembrandt a passé sept années, les plus heureuses de sa vie, avec Saskia, dont il a eu cinq enfants; mais seul, un fils, Titus, né le 22 septembre 1640, a survécu à la mère, qui est morte le 15 juin 1642.

La mort de sa femme n'a pas entrainé pour Rembrandt de changements dans sa position matérielle, puisque Saskia avant de mourir lui a légué par testament, le 5 juin 1642, la jouissance viagère de ses biens, avec cette clause du reste que dans le cas où il se remarierait la moitié de la fortune de la mère devra revenir à leur fils Titus. La Chambre des Orphelins avait une telle confiance en Rembrandt, qu'elle ne lui a même pas demandé un inventaire de son avoir, qui s'élevait à une somme de 40.750 florins.

Dans le premier temps après la mort de Saskia le train de vie de Rembrandt n'a pas changé. Son fils Titus avait pour nourrice la veuve d'un tambour Gertgen Dirks, femme acariâtre, mais

très dévouée à son nourrisson, en faveur duquel elle a même laissé un testament. On suppose qu'elle avait des rapports intimes avec Rembrandt, puisque celui-ci, voulant en 1649 se défaire d'elle et la remplacer par une autre servante, Hendrickie Stoffels (ou Jaghers), a dû avoir recours aux tribunaux. C'est à grand peine qu'il a pu s'en défaire, Gertgen ayant à cette occasion élevé avec arrogance des prétentions démesurées. Rembrandt a dû cependant lui racheter divers objets, qu'elle en a reçu en don, et lui assurer une rente annuelle de 160 florins.

Au 1 octobre 1649 vient s'installer chez lui, sur le pied d'une maîtresse de la maison, Hendrikie Stoffels, jolie paysanne de 23 ans du village Rarep, complètement illettrée, apposant au lieu de sa signature une croix, mais très dévouée à Rembrandt et à son fils Titus. **(10)**

Il parait que Rembrandt aurait fait sa connaissance en 1646. En août 1652 il a déjà eu d'elle un enfant, mort peu de temps après la naissance. Les archives ont conservé des documents desquels il résulte qu'en 1654 le consistoire de l'église réformée à Amsterdam a infligé à Hendrickie un blâme pour son commerce illicite avec Rembrandt, en lui défendant d'assister à la sainte Cène. En octobre de la même année elle mit au monde une fille, que Rembrandt a reconnu comme sienne et qui reçut, en mémoire de la mère du maître, le nom de Cornélie.

A partir de cette époque commencent pour Rembrandt des embarras d'argent. Ses tableaux ne se vendaient plus aussi bien qu'auparavant et néanmoins, il continue à acheter des objets d'art, bronzes, marbres, gravures, pour enrichir ses collections; et puis ne devait-il pas, selon toute probabilité, penser à assurer le sort de sa nouvelle compagne, Hendrickie **(11)**. Pressé par le besoin il a signé en 1653 deux lettres de change, une à Cornelis Witsen pour une somme de 4180 florins, et une autre à Isaak van Hertsbeeck pour 4200 fl., ainsi qu'une reconnaissance de devoir payer à Christoffel Thijssens une rente annuelle de 52 fl. pour une hypothèque s'élevant à 1168 fl. Les affaires de Rembrandt allant de mal en pis, il a passé le 17 mai 1656 à la Chambre des Orphelins un acte transférant au nom de son fils Titus la propriété de la maison située dans la rue St.-Antonis-Breedstraat, ce qui a contraint les dits créanciers à déclarer cette transaction préjudiciable à leurs intérêts, vu que leurs créances, passées en présence des échevins, devaient avoir la préférence sur les autres créanciers, pendant que le tuteur de Titus fit valoir une hypothèque sur tous les biens de Rembrandt. Il s'ensuivit un procès qui a trainé neuf ans. Comme dans toutes les instances les décisions des juges n'étaient pas en faveur de Titus, les frais de justice seuls ont absorbé une partie considérable de la succession maternelle. **(8)**

En 1656 a été dressé un inventaire de la fortune de Rembrandt — nous y reviendrons encore plutard — et en 1657 furent vendues à l'encan, par les soins de Haring, les collections artistiques de Rembrandt — tableaux, statues, estampes, et autres objets, pour la somme dérisoire de 5000 fl. **(12)**, et au mois de février de l'année 1658 passa en vente aussi sa maison.

La somme totale de 11.677 fl., réalisée de cette manière, se trouvant insufisante pour solder toutes les dettes de Rembrandt, il fut déclaré insolvable.

Le procès avec les créanciers ne s'est terminé qu'en 1665; Titus a eu gain de cause; le tribunal a reconnu l'estimation declarée en 1642 par Rembrandt de sa fortune 40.725 fl.—valable— et a adjugé à Titus la moitié de cette somme, soit 20.375 fl., en priorité sur les autres créanciers.

Ainsi Rembrandt à l'âge de cinquante ans fut réduit à se dépouiller de toutes ses collections artistiques et à quitter la maison dans laquelle il a passé les meilleures années de sa vie.

Il alla donc avec Hendrickie, avec sa fille Cornélie et avec Titus se loger d'abord dans un hôtel de la rue Kalverstraat, et en 1661 prit domicile dans le Rosengracht **(13)**. Là ils vivaient paisiblement, et Hendrickie voulant mettre Rembrandt à l'abri des poursuites des créanciers, passa avec Titus le contract d'une association pour le commerce des objets d'art. Rembrandt s'engageait à vivre chez eux et à diriger l'entreprise, et Hendrickie et Titus s'engageaient de leur côté à subvenir aux besoins de Rembrandt, elle jusqu'à la concurrence de 800 fl. et Titus pour la somme de 950 fl.—Rembrandt était tenu de les en indemniser au moyen des travaux qu'il exécuterait. En 1661 Hendrickie, déjà très malade, institua par testament sa fille Cornélie légataire universelle, et en cas de la mort de celle-ci, c'est Titus qui devait lui hériter; quant à Rembrandt il avait l'usufruit viager de tout l'héritage et était désigné tuteur de Cornélie. Ce document prouve donc l'entière confiance de Hendrickie pour Rembrandt et sa solicitude pour ces intérêts,

puisque s'il eut été nommé son héritier en cas de mort de Cornélie, la fortune devenait de nouveau la proie des créanciers. Il est presque certain que Hendrickie mourrait peu de temps après (en 1662); mais l'association commerciale était continuée par Rembrandt au nom de sa fille Cornélie, jusqu'à la mort de l'artiste.

Titus demeurait avec lui jusqu'en 1668; en cette année il s'est marié, le 10 février, à l'âge de 27 ans, avec sa cousine Madeleine van Loo, et alla demeurer chez sa belle-mère, sur le Singel, et sept mois après le mariage il mourut. Au mois de mars 1669 sa veuve mit au monde une fille, Titia (✝ 1723), et au mois d'octobre de la même année est mort Rembrandt lui-même. Dans les registres des comptes d'enterrements de l'église de l'ouest (Westerkerk) W. Burger a trouvé la note suivante:

«Mardi, 8 octobre 1669, Rembrandt van Rijn, peintre, sur le Roosegraft, vis-à-vis le Doolhof. Laisse deux enfants» *).

Au-dessous de cette note dans le livre mortuaire de l'église de l'ouest on lit:

«Le 21 décembre 1674, Catharina van Wijck, la *veuve*, a déclaré n'avoir aucun moyen pour pouvoir démontrer que ses enfants ont eu quelque chose de l'héritage du père, ce que Catharina Thennis Blanckerhoff, la tante, a témoigné être vrai. Présent M. Hinlopen». Il s'ensuit que Rembrandt était marié aussi avec cette Wijck, et a eu d'elle deux enfants. D'un autre côté, d'après un document de 1669, le tuteur de sa petite-fille Titia aurait fait la déclaration que Rembrandt n'a rien laissé après sa mort, outre les vêtements qu'il a portés et les outils de travail.

Burger termine ses recherches sur la vie de Rembrandt par ces mots:

«Ainsi Rembrandt a eu trois femmes:
«Saskia Uilenburg, de 1634 à 1642;
«Hendrikje Jaghers, en 1654;
«Et Catharina van Wijck, dans les dernières
«années de sa vie».

L'inventaire des objets appartenant à Rembrandt dressé en 1656, dont nous avons parlé, nous donne une image très vive de l'intérieur dans lequel a vécu le grand artiste.

*) *Rembrandt, discours sur sa vie et son génie*, par le docteur Scheltema. Publiée et annotée par W. Burger. Paris, 1866. pag. 118.

Il demeurait dans sa propre maison, dans la Breedstraet, au quartier juif. Son logement était spacieux: grand vestibule, antichambre, deux chambres habitées, un grand atelier, un autre atelier plus petit avec cinq compartiments pour des élèves, un grand cabinet rempli d'objets d'art, de portefeuilles et de curiosités, enfin un petit bureau, cuisine et corridor.

Pour ce qui est des livres, il n'en avait pas beaucoup: une vieille Bible, Joseph Flavius avec gravures de Stimmer, les vues de Jérusalem de Callot, la *Médée*, tragédie de Jan Six, son ami; avec deux globes — c'était tout ce qu'avait Rembrandt en fait de choses littéraires.

Mais par contre quelles richesses en fait de choses artistiques; Rembrandt s'est entouré de tout ce que l'artiste le plus éclairé pouvait désirer dans le temps. Les murs de ses chambres étaient garnis de tableaux de toutes les écoles possibles: il possédait des tableaux originaux de Raphael, d'Annibal Carraci, de Giorgione, de Palma Vecchio, de Bassano. Parmis les hollandais: Van Eijck, Lucas de Leyde, puis sept tableaux de Hercules Seghers, autant de Brouwer, neuf de Lievens, quatre de Pinas, plusieurs peintures de S. Vlieger, de Hals, de Lastman, et d'autres moins célèbres.

Puis, quelle riche collection de dessins originaux des grands maîtres. Quatre volumineux portefeuilles «pleins de dessins des principaux maîtres du monde entier», comme le dit l'inventaire; parmis eux ceux de Raphael et de Michel-Ange; des oeuvres complets en estampes du Titien, des Carraches, de Vanni, Bassano, Raphael, Michel-Ange, Guido Reni, Baroccio, Ribeira, Testa, Tempesta, Rubens, Van Dyck, Jordaens — pour ces derniers — les estampes les plus rares, avant toutes lettres; les oeuvres complets gravés de Mantegne et de Marc-Antoine, une grande armoire remplie de gravures de Lucas de Leyde, de Martin Schön, de Lucas Cranach, de Durer, Hemskerk, Breugel, Golzius, Muller, Brosamer, Israel van Meckenen et Holbein.

Rembrandt possédait un grand nombre de pièces de la sculpture antique, dix statues, plusieurs bustes en marbre, Galba, Otton, Vitelius, Homère, Aristote, Laocoon, — en tout plus de 20 pièces; des sculptures de Michel-Ange, de Matsys et d'autres maîtres. Les armoires entières étaient remplies de précieux costumes orientaux, armes, instruments de musique indiens, turcs, japonais; des morceaux d'étoffes anciennes, toute

espèce de meubles et d'ustensils en usage chez divers peuples de la terre. Grande collection de minéraux, de coquilles, d'oiseaux et d'animaux empaillés, des moulures de mains, de pieds, et des têtes, jusqu'à des moulures de grandeur naturelle de taureau et de lion.

Tels sont les objets au milieu desquels passait sa vie le grand artiste. On comprendra aisément pourquoi il se renfermait volontiers dans son chez-soi, fuyant constammant la société, et surtout les cercles aristocratiques d'Amsterdam. «Quand je veux me reposer de mon travail, — disait-il — je cherche la nature et la liberté, et je fuis les grandeurs qui me gêneraient». Il reconnaissait que lui, fils de meunier, n'avait pas à se fourrer dans les palais des richards, que sa place était dans son atelier, devant son chevalet, où il se sentait au-dessus des grands de la terre **(15)**.

Du reste Rembrandt avait aussi des amis dans la haute société de son temps: son grand admirateur le bourguemestre Six, le professeur d'anatomie Tulpius, les amateurs de gravures Franzen et Jonge; les prédicateurs Reinier Anslo et Silvius, — ce dernier était même son proche parent par la femme.

Rembrandt n'a cessé de travailler dans le courant de toute sa vie; aucun malheur, aucune infortune n'a pu abattre son énergie. Ses débuts dans l'art de la gravure datent de son séjour à Leyde, avant qu'il eu pris domicile à Amsterdam, c. à d. avant 1631. L'année 1628 est inscrite sur deux petites planches — portraits de sa mère B. 352 et B. 354. Cette dernière pièce, travaillée d'une pointe très fine, dénote la main d'un aquafortiste déjà sûr de son métier; la tête B. 352 est encore plus pittoresque; très beau est surtout l'exemplaire du Musée d'Amsterdam, avec des corrections au crayon de la main de Rembrandt lui-même; il est reproduit dans mon Atlas. Le portrait d'un inconnu, en chapeau, B. 311, et les deux têtes de vieillards B. 309 et 325, avec l'année 1630, sont déjà des oeuvres très achevées; pour la finesse de l'expression et la maestria du faire ces pièces ne le cèdent en rien aux eaux-fortes les plus réussies des années postérieures. Telles étaient les planches par lesquelles a débuté le grand artiste. On suppose que Rembrandt a pu étudier les procédés de gravure chez Lastman; mais nous ne connaissons aucun fait qui puisse le prouver; de plus, il n'existe presque pas de gravures de Lastman que l'on puisse comparer à celles de Rembrandt; celles qui passent pour être de lui, sont douteuses. Il est plus probable que Rembrandt ait pu être familiarisé avec la partie technique de l'eau-forte par son ami et élève Van Vliet, qu'il a connu encore à Leyde et qui est venu plu tard (1631) s'installer dans son atelier à Amsterdam.

Ce Van Vliet gravait à la pointe et au burin d'une manière grossière et sans esprit, et dessinait médiocrement. Jusqu'en 1631 il n'a produit rien d'important; mais dans cette année il a gravé une grande planche, d'après Rembrandt «*Le baptême de l'Eunuque*» B. 12. Cette estampe porte les marques des faiblesses habituelles de Vliet, mais ce qui frappe en elle, c'est la superbe tête de l'apôtre Paul rappelant l'eau-forte de Rembrandt B. 260; sûrement elle a dû être gravée par Rembrandt lui-même sur la planche de Vliet. De semblables retouches de la main de Rembrandt s'aperçoivent également dans d'autres planches de Vliet, dans les têtes de Loth, B. I., et de St. Jérôme B. 13, ainsi que de la Vieille femme lisant B. 18; dans cette dernière pièce la tête de la vieille n'a été que corrigée par Rembrandt, mais la main gauche a été bien certainement gravée en entier par lui; on ne trouverait rien de pareil dans tout l'oeuvre de Vliet.

Vers ce temps (1630—1631) Rembrandt a lui-même gravé bon nombre d'eaux-fortes, plusieurs portraits de lui-même et entre autres, le délicieux portrait en chapeau B. 7; puis quelques portraits de sa mère, B. 343, 348, 349; et beaucoup de petits sujets, de têtes, de gueux, et une horreur artistique: *la femme qui pisse*, B. 191, qu'il a dû sans doute avoir épié dans la nature.

En 1632 il signe la pièce magistrale dans le goût d'Adrien Ostade — *Le vendeur de mort-aux-rats*, B. 121, et l'année d'ensuite il publie une grande planche *La descente de Croix*, B. 81, à laquelle ses élèves et surtout Vliet ont évidemment collaboré. La plupart des têtes dans cette estampe sont sans aucun doute de Rembrandt, tandis que tout le reste est d'un travail indécis et sans accent; dans son III état la planche a été retravaillée uniformément au burin, sans que Rembrandt y ait mis la main.

Dans cette même année il a publié une autre grande planche: *Le bon Samaritain*, B. 90, que dans le dernier temps on s'est plu à attribuer tantôt à Bol, ou bien à Lievens ou à Rodermondt. En effet les estampes de ce dernier offrent quelques analogies avec cette planche; il a donc pu y

avoir travaillé en qualité d'élève de Rembrandt, sous la direction du maître; mais les têtes dans l'estampe sont si belles et les figures si bien campées et tellement au-dessus de tout ce qu'a produit Rodermont, qu'il n'y a aucune raison de contester toute participation de Rembrandt dans les travaux de cette planche et de l'exclure de son oeuvre, d'autant plus qu'elle a été de tout temps très célèbre, très recherchée et chèrement payée, sans éveiller de la part des amateurs et des connaisseurs le moindre doute sur son authenticité.

Sur l'authenticité des planches de Rembrandt et sur les motifs d'en rejeter quelques unes voyez plus loin, dans la note **(16)**.

Dans le courant des années 1633—1642 Rembrandt a peint un nombre considérable de portraits et de tableaux,—quelques uns avec une teinte de charges (tels que l'enlèvement de Proserpine, à Berlin, ou l'enlèvement de Ganymède, à Dresde) et en 1632 il a achevé son fameux tableau: *Leçon d'Anatomie*, commande du docteur Tulpius **(18)**.

A partir de 1634, c. à d. de son mariage avec Saskia, commence la longue série de portraits peints et gravés de cette jolie femme. Parmi les gravures nous la trouvons dans les pièces suivantes: B. 347, femme en cheveux; B. 345, la liseuse; B. 19, avec Rembrandt; dans les griffonnages B. 365, 367, 369, et enfin B. 359, Saskia malade, selon Ch. Blanc, gravée peu de temps avant sa mort; cette image de Saskia est reproduite dans la célèbre Pièce de Cent florins (v. la note 9-e).

Pendant cette même période (1633—1642) Rembrandt a gravé les beaux portraits: la mariée Juive, un inconnu avec un sabre (B. 23), que l'on prend pour un portrait de Rembrandt lui-même, Wtenbogardus (B. 272); le peseur d'or (B. 281), Reinie Anslo (B. 271); ses propres portraits B. 20 et 21; des têtes B. 265, 268, 286—290, 313; les sujets historiques: L'annonciation aux bergers, B. 44; Joseph racontant ses songes, B. 37; charmants griffonnages avec le portrait de Saskia, B. 356; une vieille dormant, B. 350.

En même temps qu'il publie ces feuilles finement achevées, il produit toute une série d'esquisses artistiques, vivement jetées sur le cuivre: la mort de la Vierge, B. 99; présentation au temple, B. 49; le baptême de l'Eunuque, B. 98; sujets de chasse et de bataille, B. 114—117; et d'autres petites compositions.

En 1636 il termine une grande planche *Ecce Homo*, B. 77. Cette estampe a été l'objet de grandes discutions dans le dernier temps; les uns la considèrent comme une des principales dans l'oeuvre du maître et comme un chef-d'oeuvre (La Borde); tandis que d'autres (Seymour-Haden dans le nombre) la qualifient de production grossière, d'oeuvre d'un élève, dans laquelle Rembrandt n'a pris aucune part et qu'il convient par conséquent d'exclure de son portefeuille. Nonobstant toutes ces controverses des connaisseurs, les amateurs continuent à courir avidement après cette magnifique estampe et à en pousser le prix très haut dans les ventes publiques; un exemplaire du II état a été vendu en 1888, chez Börner, 3,000 marks.

A mon avis, la planche a dû être gravée d'après un dessin de Rembrandt, avec le concours de Vliet, et peut-être d'autres élèves encore, mais sous la direction du maître, et a été ensuite travaillée dans toutes ses parties et surtout dans les têtes et les figures, par la main de Rembrandt (B. 77), de manière que la feuille doit non seulement faire partie de l'oeuvre du maître, mais encore être considérée comme son propre travail au même titre que l'histoire de Marie de Médicis au Louvre est reputée être de Rubens, bien qu'elle ait été peinte par ses élèves, et à l'exécution définitive de laquelle le glorieux maître flamand a eu encore moins de part que Rembrandt dans l'estampe de Ecce Homo, B. 77.

En 1642 fut terminé le célèbre tableau connu sous le nom de *Ronde de nuit*, le plus grand que Rembrandt ait jamais peint **(19)**; il est composé de 16 figures (portraits) et a valu à Rembrandt 1,600 florins, à 100 fl. par figure; prix assez médiocre, quand on considère que ses petits tableaux d'histoire sainte, peints en 1639 pour le Prince d'Orange lui étaient payés à raison de 600 fl. **(20)**.

A partir de 1641 commencent à paraître parmi ses eaux-fortes des paysages: le moulin, B. 233; la chaumière et la grange à foin, B. 225; la chaumière au grand arbre, B. 226; et en 1642 la chaumière entourée de planches, B. 232. Il convient de faire observer que cette fois encore Rembrandt débutait comme paysagiste par quatre planches, qui l'ont placé du premier coup au nombre des plus grands maîtres dans cette branche de l'art. Quel que soit le genre qu'il aborde, on ne voit jamais chez lui des commencements timides et des essais insuffisants; il donne d'emblée une oeuvre d'un art achevé. On attribue l'apparition des paysages dans l'oeuvre de Rembrandt à cette circonstance qu'à cette époque sa femme Saskia, minée par la maladie, devait sur l'ordre du mé-

decin aller à la campagne, et que là Rembrandt s'est mis à étudier la nature.

En 1642 Saskia a succombé à la maladie, mais cette mort ne semble pas avoir abattu l'artiste; il reste à la campagne et travaille plus que jamais; il publie en 1643 son plus grand et le plus important paysage — *les trois arbres*, B. 212. C'est à la campagne qu'il noue connaissance avec la jolie villageoise de Rarep ou Ransdorp—Hendrickie Stoffels (ou Jaghers).

Jusqu'à 1655 on ne voit pas grand changement dans les affaires de Rembrandt; il demeurait comme devant dans sa maison et collectionnait des objets d'art. En 1646 et 1647 il a gravé les plus importants de ses portraits: Jan Silvius, B. 280; Ephraïm Bonus, B. 278; Asselin, B. 277, et Jan Six, B. 285; et en 1651 le petit Coppenol, B. 282. En même temps il fait paraître plusieurs belles pièces, telles que: la Bohémienne B. 120; Médée, ou Jason et Créuse, B. 112 — gravé pour son ami, Six, en 1647; St. Jérôme assis sous un arbre, B. 103; la Synagoge B. 126, Gueux B. 176, plusieurs charmants paysages, et Tobie à la porte de sa maison B. 42. Ch. Blanc, peut-être avec quelque exagération, qualifie cette estampe comme «une des plus admirables qui soient au monde». Le plus grand nombre de paysages qu'il ait gravés sont de l'année 1650: la grange à foin B. 224; les trois chaumières, B. 217; paysage aux cygnes B. 235, à la barque B. 236, à la vache B. 237; l'homme au lait B. 213; l'obélisque B. 227, et la perle des paysages: Paysage à la tour carrée B. 218.

En 1655 Rembrandt, pour monter son nouveau ménage, contracte des dettes considérables qui finissent par déranger ses affaires au point d'amener la vente en 1656 de tous ses meubles et de ses collections, ainsi que de la maison (1658), qu'il a habité 18 ans. Mais même pendant ces années de détresse l'artiste continue à travailler avec la même énergie. En 1655 il a gravé une esquisse magistrale — la grande planche: *Les trois Croix*, B. 78, les portraits des deux Haaring B. 275 et 274; ce dernier est peut-être le plus parfait qui soit sorti de ses mains.

Dans l'année même de la vente de son mobilier — 1656 — il publie les admirables portraits de Lutma, B. 276; et de Toling B. 284, et peint les portraits de Toling et de Coppenol, ainsi que le célèbre tableau de Cassel: Jacob bénissant Joseph, — dans le quel Hendrikie Stoffels lui a servi de modèle pour la figure de la femme de Jacob. En 1657 parait l'estampe très pittoresque de St. François B. 107, et en 1655 le grand Coppenol B. 283. A partir de cette dernière année et jusqu'en 1661 nous voyons dans l'oeuvre de Rembrandt une série de femmes nues: B. 199, 197, 203, 202. Emil Michel (Rembrandt. Paris. 1886) pense qu'elles ont été gravées d'après Hendrickie; mais il est peu probable que Hendrickie, qui avait alors 34 ans, ait pu conserver l'élégance des formes que l'on voit dans la femme au poêle (B. 197), dans l'Antiope (B. 203), et dans la femme à la flèche (B. 202) (v. la note). Cette dernière estampe porte l'année 1661; elle clos la série des eaux-fortes de Rembrandt. A-t-il depuis ce temps complètement abandonné la pointe — ou a-t-il seulement cessé de signer les planches qu'il pouvait avoir gravées? Cette dernière hypothèse me semble plus probable. C'est en 1661 que Hendrickie et Titus formèrent la société, dans laquelle ils ont admis Rembrandt, pour le garantir contre les poursuits, de ses créanciers. Il ne convenait donc plus à Rembrandt de publier des estampes signées de son nom et portant des dates postérieures à la création de cette société. C'est, à mon sens, la seule raison plausible pour expliquer le fait qu'après 1661 nous n'avons plus de ses eaux-fortes signées et datées. Nous connaissons également très peu de tableaux peints postérieurement à cette année, tandis que le génie de l'artiste était dans toute sa vigueur; Rembrandt venait de terminer en 1660 le portrait de Six, qui se conserve jusqu'à présent chez les descendants de Six, à Amsterdam, et qui est vivant et frais comme s'il était peint d'hier. En 1661 il a terminé le magnifique tableau des syndics, une des meilleures productions du maître. L'année 1666 est encore la date du beau portrait de Jérémie Dekker à l'Ermitage Impérial; à l'année 1667 appartient un superbe portrait qui est en Angleterre et qu'on intitule à tort *le Bourguemestre Six* (W. Burger, Rembrandt. Paris. 1866, p. 19), et enfin à une date peut-être postérieure un portrait de l'artiste lui-même, qui est à Berlin chez Carstagnan, frappant par la vigueur du relief.

Les dévots de l'école académique prétendent que Rembrandt n'était pas très fort dessinateur. Le premier qui s'est permis de formuler ce reproche, le marchand d'estampes Gersaint, dit dans son catalogue, au sujet de l'estampe *Adam et Eve* (№ 29): «Comme Rembrandt n'entendait point du tout à travailler le nu, ce morceau est assez in-

correct .... cependant il y règne un bel effet». (pag. 19). Bartsch, et à sa suite d'autres encore, ont répété ce jugement en l'air, et peu à peu s'est formée l'opinion que Rembrandt était un médiocre dessinateur.

Ch. Blanc s'est le premier élevé contre ce préjugé, en déclarant à propos de la même estampe d'Adam et d'Eve, «qu'il n'est pas de graveur, au contraire, qui dans le travail libre de Rembrandt, ne reconnaisse un maître. Les creux, les saillies, les méplats, la rondeur des jambes, l'ampleur et les convexités du ventre, sont rendus par un réseau de tailles qui font parfaitement sentir la forme des chairs et le sens des muscles»; et dénotent une telle exactitude anatomique que les grands dessinateurs seuls peuvent atteindre.

En son temps Rembrandt a étudié le dessin académique et a dessiné, comme tout artiste doit le faire, d'après l'antique; on en a une preuve dans l'inventaire de son mobilier dressé en 1656, où l'on voit figurer «un paquet de dessins, d'après l'antique, par Rembrandt», et «un cahier plein de statues, dessinées d'après nature par Rembrandt». Son génie particulier lui a fait cependant reconnaître très tôt qu'il y a dans le style académique une grande part de conventions et qu'il manque d'accent pour représenter la vie dans la multiplicité des sentiments et des passions; que s'il y eut un temps où on trouvait dans la nature la beauté antique des Phrynés et des Antinous, l'avènement du Christianisme mit fin à cette déification de la beauté corporelle; que le monde nouveau avait besoin d'un art nouveau, capable de sentir et de traduire la beauté morale lors même qu'il faille pour cela faire quelques sacrifices quant aux dehors élégants. «Plus on s'éloigne des fouilles antiques, a dit le peintre russe, Kramskoi, plus la peinture a à gagner; moins il y a de traditions et plus elle est originale et profonde, et avec Rembrandt elle atteint les hauteurs qui la mettent au niveau de la sculpture antique (Lettres de Kramskoi, St.-Pétersbourg. 1888, pag. 309).

Du reste chez Rembrandt aussi on peut trouver des oeuvres où le dessin est tout italien et académiquement correcte. Prenez les figures des apôtres dans *La Petite Tombe*, B. 67, où il a imité Raphael. Sa *Vierge de douleurs*, B. 85, et son *Enfant prodigue*, B. 91, sont composés dans le goût de Michel-Ange et de Leonard de Vinci; son *Jupiter et Antiope*, B. 203, semble imité d'Annibal Carrache, et son *Jupiter et Danaé*, B. 204, ne le cède pas, pour l'élégance du dessin et la grâce de la composition, à Corrège et à Titien*).

Pour la force des expressions et pour l'ampleur de la composition Rembrandt est l'égal des plus grands peintres de tous les temps. Sans parler de ses grandes estampes, telles que: La Mort de la Vierge, B. 99; la Pièce de cent florins, B. 74; la Petite Tombe, B. 67, où tout se concentre dans un même sentiment et qui par cela même produisent une forte impression sur le spectateur, ses plus petites feuilles sont pleines d'idées et de mouvement. Voyez avec quel élan glisse le Patineur (B. 156), quel effort met l'homme au lait pour porter ses sceaux (B. 213); avec quelle gravité discutent les gens de la synagoge leurs affaires (B. 126); avec quelles précautions s'achemine la vieille le long des planches posées à travers la rivière (B. 225); quelle animation dans les charmantes pièces: la petite Bohémienne (B. 120), le vendeur de mort aux rats (B. 121), et plusieurs autres B. 124, 131, 138, 165 etc. Dans l'estampe de Tobie aveugle, B. 42, avec quel bonheur sont rendus les tâtonnements du vieux privé de l'usage de ses yeux. Ch. Blanc dit, en parlant de ce simple croquis fait à la hâte et de pur sentiment, «qu'il est difficile de mieux accentuer la pantomime d'une figure, car si l'on cachait la tête du Tobie de Rembrandt, son corps, ses bras, ses jambes seraient encore ceux d'un aveugle».

Quelques critiques ne sont pas satisfaits par ses compositions mythologiques, les trouvant trop vulgaires; mais il convient de considérer que c'est bien avec intention que Rembrandt a traité ces sujets dans un esprit humoristique, en en faisant des bouffonnades voulues, telles que l'enlèvement de Proserpine à Berlin et celui de Ganymède à Dresde.

Les adeptes du style académique reprochent à Rembrandt, dans ses sujets d'histoire sainte, la manière vulgaire ou, pour être plus exacte, la naïveté, avec laquelle il traite ces sortes de sujets. Mais les tableaux du maître hollandais rentrant dans cette catégorie ne doivent pas être

---

*) Rembrandt connaissait très bien ces maîtres; il avait chez lui des portefeuilles remplis de leurs dessins et de gravures d'après leurs tableaux, comme l'atteste l'inventaire de son mobilier de 1656. Il les imitait, mais les imitations, passant par son génie, se traduisaient par des oeuvres nouvelles et originales. C'est dans ce sens qu'il a imité Adr. Ostade, et Teniers, B. 121 et 124; Beham, B. 177 et 178; Dürer, B. 69; Callot, B. 166 et 171, Mantegna B. 47 et 85; Castiglione, B. 290; Titien, B. 204.

comparés aux peintures similaires des Italiens, dont la destination était d'orner les autels des églises catholiques et dont l'exécution se trouvait sous le contrôle du pape et de l'Inquisition.

Rembrandt n'avait pas à peindre des tableaux de ce genre; ceux qu'il exécutait sur des sujets de sainteté allaient garnir les murs des habitations bourgeoises, il n'avait pas besoin par conséquent de recourir à la boursouflure et à l'emphase, incompatible avec la réalité. C'est pour cela que dans son oeuvre il n'y a ni martyrs, ni extases; tout se passe chez lui de la manière la plus simple, la plus naturelle, à ce point que pour ceux qui ne se sont pas suffisamment pénétré du génie de l'artiste, il peut sembler qu'il a traité les sujets de ce genre dans un esprit humoristique. Et cependant nous ne trouverions pas facilement chez les peintres italiens un type aussi sympathique du Christ que celui que Rembrandt a crée dans sa fameuse *Pièce de cent florins*, et que l'on peut hardiment placer à côté de celui du Titien de la Galérie de Dresde. La plupart de ses eaux-fortes sur des sujets saints, — La Mort de la Vierge B. 99, la présention au temple B. 49 et 50, les troix croix B. 78, Ecce Homo B. 76 et 77 — pourraient directement être refait en icones pour une église orthodoxe.

On doit dire la même chose des portraits de Rembrandt. Les gens qu'il a représenté ne sont pas des élégants de Van Dyk; ce sont bonnement des gens très vivants, tels qu'ils étaient dans leurs intérieurs hollandais et tels qu'a pu les peindre seul le Velasquez dans son meilleur temps.

Les portraits de vieillards aux traits bien arrêtés sont les plus réussis dans l'oeuvre de Rembrandt. Je citerai surtout le portrait du Vieux Haring, B. 274, qui est ma pièce de prédilection. Les traits du visage y sont modelés par de légères hachures à peine indiquées et cependant ce peu de travail a suffi pour rendre très vivante la décrépitude sénile et la bonhomie enfantine du personnage.

La tête d'un autre vieux, Silvius B. 280, a conservé encore assez de verdeur; l'homme d'église est représenté, prêchant, quand pour appuyer d'un geste sa parole il étend sa main au delà du cadre de l'estampe. Sont aussi très beaux les portraits de Lutma, B. 276; de Uitenbogaerd B. 279; de Clément de Jonge, B. 272; de Reinié Anslo, B. 271; le portrait de l'artiste lui-même, au sabre et à l'aigrette B. 23, ainsi

que une série de portraits de personnages inconnues; enfin le portrait de son ami et médecin, juif portugais, Ephraïm Bonus (surnommé *le Juif à la rampe*) B. 278. Il descend l'escalier ayant visité un malade; ses traits trahissent une grande préoccupation; a-t-il bien reconnu la maladie? a-t-il bien choisi le remède qu'il vient de lui ordonner? peut-être que le malade est un être qui lui est particulièrement cher et qu'il y a peu d'espoir de le sauver; ne doit-il pas revenir sur ses pas pour examiner encore le malade. — C'est ce moment fugitif que Rembrandt a fixé pour toujours dans cet admirable portrait, et a du coup immortalisé le personnage qui sans cela nous aurait été parfaitement inconnu. Les vrais connaisseurs trouveront toujours un plaisir infini à contempler cette admirable eau-forte. Le célèbre peintre-portraitiste russe, Kramskoi l'aimait particulièrement. «Nous ne devons pas regarder ces choses là de trop près, disait-il, nous pourrions être tentés de jeter les pinceaux au feu».

Bien que les peintures de Rembrandt ne rentrent pas dans les limites du présent ouvrage, et que je n'ai pas à parler ni du fameux tableau des Syndics d'Amsterdam, ni des portraits de Six et de sa femme au même musée, ni enfin du soit-disant Sobieski du Musée de l'Ermitage, — je ne puis me priver du plaisir de dire deux mots en passant du portrait d'Elisabeth Bass, donné en 1880 par M. van Pol au Musée d'Amsterdam. La femme de l'amiral Bass est en robe de soie noire garnie de fourrures; autour du cou — une pèlerine blanche, un bonnet pareil sur la tête. Elle vient de terminer la lecture de la Bible. Un tel sujet ne semblait pas pouvoir être bien attrayant; un vieux visage jaune tout labouré de rides profondes. Et cependant quel portrait! La vieille est toute vivante, toute inondée de lumière, la face, les mains, la robe — tout cela est pris sur le vif, à coup de larges touches. On a de la peine à arracher les yeux de ce tableau et cela dans le voisinage immédiat de la fameuse *Ronde de nuit* et des *Syndics*, qui sont là dans les salles voisines *).

*) Des tableaux peints en pleine lumière sont nombreux dans l'oeuvre de Rembrandt; la couleur ne l'y cède en rien même à un Paul Veronese; il est dès lors étrange de lire dans un discours du savant Brandes établissant un parallèle entre Rembrandt et Heine, que «tout le coloris du maître hollandais se réduit aux effets de clair-obscur. On n'a pas à chercher chez lui un autre genre de coloris; mais là personne ne l'a égalé; il sait tirer un rayon de lumière même de la nuit»...

Dans le paysage Rembrandt est tout autant poëte et penseur. Dans *les trois arbres*, B. 212, il atteint un grand effet dramatique: à droite un monticule couronné de trois arbres; à gauche s'amoncellent des nuages orageux sembables aux géants; le ciel est traversé par des nuées qu'on dirait animées et de formes phantastiques, au loin une averse — l'orage arrive. Dans un autre paysage — la Campagne du peseur d'or, B. 234, l'artiste a représenté une plaine immense, triste, presque déboisée, marécageuse, qui attire à elle les yeux; on ne se lasse pas de contempler cette nature toute hollandaise. Il est difficile de se rendre compte par quoi les paysages de Rembrandt deviennent si attrayants; ils sont cependant si simples; une mare avec des canards, B· 235; un tertre avec une tour abandonnée, B. 218; un coin de verdure avec un canot, B. 236; il ne lui en faut pas davantage pour charmer les yeux par l'intimité avec laquelle il saisit la nature sur le fait.

Comme graveur Rembrandt n'a pas de rivaux. Dans ses planches règne un désordre pittoresque, et la liberté dans les travaux va jusqu'à la témérité; la variété des procédés, dont il fait usage, est infinie: chaque objet est traité d'une manière particulière: les visages vieux ou jeunes, les différentes étoffes, les métaux, les arbres — tout est rendu au moyen de procédés variés, adaptés à la variété même des objets. Tel est l'avis que porte sur lui Bartsch, lui-même savant graveur et grand connaisseur en fait d'estampes. Houbraken relate que Rembrandt tenait secrets les procédés dont il se servait dans la gravure, et qu'il ne les avait révélés à personne avant de mourir. Bartsch ne partage pas cette opinion; tous les procédés employés par Rembrandt peuvent être facilement expliqués et mis en usage sur une planche de cuivre par tout graveur instruit; tout le secret consiste à avoir du génie pour savoir les employer à propos; et c'était en effet le secret de Rembrandt qu'il a emporté avec lui dans la tombe.

Voici ce que dit Bartsch de la partie technique des eaux-fortes du maître. «Si l'on excepte les portraits, Rembrandt ne calquait guères ses dessins: il les dessinait de suite sur la planche avec la même liberté et le même désordre que l'on rencontre dans ses griffonnements faits à la plume. Cette façon de projeter ses sujets sur la planche même se manifeste dans plusieurs de ses estampes; *le dessinateur d'après le modèle*, B. 192, en est l'exemple le plus frappant. Il a très souvent retouché ses planches à l'eau-forte. La première opération ne lui servait que pour faire paraître le travail qui exige le plus de délicatesse. Il remettait une seconde fois du vernis sur sa planche, en fortifiait le travail en ajoutant de nouvelles hachures, et employait l'eau-forte une seconde fois. Pour avoir la preuve de ces sortes de retouches à l'eau-forte, on peut consulter entre autres le *portrait de Rembrandt*, B. 7 et *le bon Samaritain*, B. 90. — Rembrandt était très habile dans la pratique de la pointe sèche; il y a peu de ses gravures où l'on n'en remarque un plus ou moins grand emploi. L'annonciation aux bergers, B. 44, le portrai td'Abraham Francen, B. 273, celui du jeune Haaring, B. 275, et beaucoup d'autres pièces encore sont entièrement retravaillées de cet outil, et portées par là au plus bel effet Souvent il ébauchait ses estampes de très peu d'ouvrage à l'eau-forte, d'une manière légère et d'un travail simple et large. Il les couvrait ensuite abondamment avec la pointe sèche, de hachures serrées, mélées de burin, et leur donnait par ce moyen un air très fini et rempli d'effet et de chaleur. Dans la *pièce de cent florins*, B. 74. il n'y a presque que les contours des figures, qui soient gravés à l'eau-forte, tout le clair-obscur y est en très grande partie l'ouvrage de hachures fines et serrées de la pointe sèche. On retrouve l'emploi du même procédé dans *le grand Coppenol* (B. 283), et dans le *Dr. Faustus* (B. 270). A quel degré d'adresse et de fermeté Rembrandt a porté l'usage de la pointe sèche, on le voit dans le paysage B. 222, qu'il a entièrement exécuté à la pointe, sans employer l'eau-forte. Il est à croire que Rembrandt se servait d'une pointe sèche extrêmement aiguë, et qu'il appuyait sur le cuivre avec la plus grande force. La première épreuve du grand *Ecce Homo* B. 76, offre des traits tirés sur toute la hauteur de la planche, et accompagnés de larges rebarbes. Ces derniers prouvent la profondeur de la taille, et la force avec laquelle Rembrandt savait trancher le cuivre».

A côté de ces planches gravées d'une pointe très fine, il y en a d'autres qui sont, on dirait presque, labourées avec un clou; telles sont: son propre portrait B. 6; la présentation au temple B. 50, et nombre de têtes et de figurines que des juges trop rigides ont la coutume d'attribuer à Vliet. Il y a encore dans l'oeuvre de Rembrandt un portrait de lui, daté 1629, B. 338, gravé d'une

A Bartsch f.

A Bartsch f.

manière encore plus rude, avec des hachures doubles, on dirait—avec deux clous, attachés l'un à l'autre; mais cette feuille n'offre rien de bien remarquable.

Rembrandt maniait également avec une grande habileté le burin, mais il l'employait moins souvent, et seulement dans les cas où il voulait marquer les ombres de touches plus accentuées et pour produire une vigueur que l'eau-forte et la pointe sèche ne pouvaient lui faire obtenir. C'est ainsi que *l'Ecce Homo*, B. 77, la *Descente de Croix*, B. 81 *), le *peseur d'or*, B. 281, et Six. B. 285, ont été en grande partie retouchés au burin; mais il l'employait dans ces occasions avec tant d'habileté, pour le confondre au travail de l'eau-forte, qu'il n'est guères possible d'en faire la distinction.

Au nombre des estampes de Rembrandt il a sept qui, de l'avis de quelques connaisseurs, ont été gravées en manière noire; ce sont les suivantes: *L'Adoration des Bergers*, B. 46, la *Fuite en Egypte*, B. 56; la *Mise au tombeau*, B. 86, *Saint Jérôme*, B. 105, *l'homme méditant*, B. 148, la *Descente de Croix*, B. 83 et *Haaring le Jeune*, B. 275. Mais Bartsch observe très judicieusement, que Rembrandt n'a jamais gravé à la manière noire, et que les sept pièces citées ont été simplement gravées à l'eau-forte de la manière ordinaire, et le velouté que l'on voit dans les épreuves n'est que le résultat d'un moyen particulier d'impression et qui consiste en ce que Rembrandt, après avoir encré sa planche, n'en nettoyait avant de mettre sous presse que les endroits qu'il voulait faire paraître clairs. Le degré de noirceur dépendait du plus ou moins de couleur qu'il laissait sur sa planche et c'est la raison pour laquelle ces épreuves diffèrent tant entre elles, et que presque aucune n'est parfaitement égale à une autre. Ayant pour but moins de graver, que de peindre sur ses planches, Rembrandt ne suivit aucune des règles ordinaires des graveurs, mais employa toutes les manières et tous les procédés que son génie lui dictait, afin d'obtenir l'effet désiré. Pour encrer ses planches avant le tirage, il renforçait soit avec une brosse, soit même avec le pouce, la couche de couleur dans les endroits qu'il voulait teinter fortement, tout en enlevant au doigt plus ou moins de couleur aux endroits, qui dans l'estampe devaient recevoir la lumière. Pour donner une preuve de l'exactitude de cette explication Bartsch a gravé lui-même une planche, et en a tiré deux épreuves différentes, rien qu'en imprimant l'une avec une planche encrée et essuyée de la manière ordinaire des graveurs, et l'autre—avec la couleur non essuyée aux endroits auxquels on voulait donner l'aspect de manière noire. Bartsch a joint à son Catalogue ces deux épreuves, et j'ai cru utile d'en donner des phototypies, pour faire voir toutes les différences que peuvent offrir les épreuves tirées de la même planche, rien que par suite des différents modes d'encrage de la planche avant l'impression, modes, que Rembrandt ne s'est pas fait faute de diversifier selon les inspirations de son génie.

De ma part je puis ajouter à toutes ces remarques de Bartsch, que Rembrandt a souvent fait usage de la fleur de soufre pour teinter ses fonds. Le soufre produit assez vite une légère morsure, qui donne aux endroits auxquels le soufre a été appliqué, une teinte grisâtre à l'impression. Rembrandt employait ce moyen pittoresque pour amortir la crudité des fonds clairs sur papier blanc, comme on le voit dans *Tobie aveugle*, B. 42, dans *Sylvius*, B. 280; dans d'autres planches, telles que B. 212, 218 etc., l'emploi de ce procédé ne se voit que dans les ombres. Les effets de l'emploi du soufre ne se voient que dans les premières épreuves; la morsure par le soufre n'étant jamais très profonde, elle disparait assez vite par l'effet du tirage, et n'est presque plus perceptible dans les épreuves postérieures. A remarquer, que Rembrandt a quelquefois appliqué cette manière de teinter la planche aux états subséquents: ainsi la *fuite en Egypte*, B. 56, et la *mise au tombeau*, B. 86, n'ont été soufrés que dans le III état.

La roulette ne se voit que dans trois feuilles de Rembrandt, savoir: dans le III état du B. 94, les *apôtres Pierre et Jean à la porte du temple*, et dans les épreuves postérieures de *Jean Silvius*, B. 266, de *l'homme à la bouche de travers*, B. 305; il est donc évident que les travaux faits au moyen de cet outil ne sont pas de la main de Rembrandt.

Quelques feuilles de Rembrandt offrent l'aspect de planches gravées à la manière de crayon; telles sont les II états du petit Coppenol (B. 282) et de la *femme à la flèche* (B. 212). Cependant ces planches ont été gravées de la manière ordinaire, et leur apparence de crayon n'est que l'effet du tirage, comme il m'a été démontré par un graveur de profession: il suffit pour obtenir cet effet de faire légèrement promener sur la planche encrée et prête à être mise sous presse, un tampon de

*) Dans lesquelles, comme nous l'avons fait remarquer, il s'est fait aider de ses élèves.

laine qui en écrasant la couleur sur les arrêtes des hachures, en atténuera la raideur, et leur donnera l'aspect de traits faits au crayon. Les vestiges d'un pareil procédé de tirage se voient déjà dans les estampes du célèbre Mantegne (Combat des tritons. B. 17).

Rembrandt savait donner à ses estampes un charme particulier au moyen de *barbes* *), qu'il laissait subsister sur la planche en quantité; et c'était là son invention. Il est vrai que l'on voit des barbes encore chez Dürer, dans ses planches de S. Jérôme, B. 61, et d'Adam et Eve, B. 1., mais elles sont peu nombreuses et visibles seulement dans les toutes premières épreuves; c'étaient plutôt des barbes, non laissées en vue d'un certain effet, mais seulement insuffisamment enlevées par le grattoir. — Les barbes chez Rembrandt recouvraient toute la planche et servaient à lui donner un ton velouté particulièrement pittoresque; et c'est à cause de cela que les premières épreuves en sont si recherchées et si estimées. Rembrandt les imprimait lui-même et variait à l'impression des différents effets que le travail du burin ou de la pointe ne pouvait lui fournir.

Rembrandt avait aussi recours aux barbes dans les cas où il s'agissait de renforcer les ombres dans les II et les III épreuves, et même quand il fallait retoucher une planche usée par le tirage, comme on le voit dans le *Ecce Homo* en largeur, B. 76.

Dans quelques unes de ses planches on voit, dans les premières épreuves, des travaux très serrés exécutés avec une pointe très fine, par ex. dans Tobie, B. 43, dans la Samaritaine B. 71, dans la petite résurrexion de Lazare B. 72. Ces travaux s'effaçaient très vite au tirage, et n'avaient, à ce qu'il me parait, d'autre but que de servir à distinguer les premières bonnes épreuves des dernières.

Rembrandt était auteur d'une autre invention encore: d'eaux-fortes ayant l'apparence de dessins, lavés au sèpia, au bistre, à l'encre de chine et au blanc d'espagne. C'est surtout aux paysages que

*) C'est ainsi que l'on nomme les copeaux de cuivre soulevés par le burin ou la pointe sèche du fond des entailles qui en sont dès lors accompagnées dans toute leur longueur. Avant d'employer la planche pour le tirage, on enlève ces barbes au moyen d'un grattoir, ou ébarboir, instrument à tranchant triangulaire que l'on passe à plat sur la planche. Rembrandt n'ébarbait pas ses planches avant de les encrer, se bornant à enlever avec la paume de la main le trop plein de couleur accrochée aux barbes.

Rembrandt appliquait ce procédé; on trouve dans quelques collections de faibles épreuves, presque sans couleurs, ou comme on a contume de les appeler épreuves-maculature, faites avec le I état de planche de Lutma, d'Asselyn, de la grande Mariée Juive, du portrait B. 289, du Tolling, qui, à ce qu'il me semble, auraient été faites en vue de les convertir en dessins; j'ai vu deux épreuves de ce genre de Lutma et d'Asselyn chez M. Adolph de Bekerodt, à Berlin: tous les deux étaient artistement finies au crayon et aux couleurs et ont l'aspect de véritables dessins.

Au nombre des estampes de Rembrandt il y a une tête de philosophe, gravée sur bois ou plutôt sur une plaque d'étain (B. 318); feuille médiocre, qui pouvait être un essai, mais peut-être n'est ce que l'oeuvre d'un de ses élèves d'après un dessin du maître. Elle est toutefois une pièce isolée dans l'oeuvre de Rembrandt, et peut sans inconvénient en être rejetée, au grand contentement des épurateurs de l'oeuvre.

Rembrandt se servait pour l'impression de ses eaux-fortes de parchemin, de papier fort des Indes, de papier fin de Chine, et de papier ordinaire de Hollande. Les empreintes sur parchemin sont souvent mal venues, faibles; les tailles délicates y disparaissent; ne sont apparentes que les hachures fortement accusées et les barbes. Les vrais connaisseurs leur préfèrent des empreintes sur papier. Rembrandt a imprimé sur parchemin des grandes feuilles: Ecce Homo, B. 76, les troix croix, B. 78; le petit Coppenol, B. 282, les deux Haaring B. 274 et 275, la Fuite en Egypte B. 56 etc. Je connais quelques épreuves faites par Rembrandt sur parchemin amolli dans de l'eau bouillante, qui en séchant subit un retrait considérable. L'exemplaire au Musée d'Amsterdam d'une sembable épreuve du *vieillard á barbe courte*, B. 300, offre tant de différences avec les épreuves ordinaires de cette planche, que Bartsch l'a pris pour une planche différente et l'a décrit sous le № 301 de son Catalogue. Je possède dans ma collection une épreuve semblable sur parchemin fort *du petit Coppenol*, B. 282 du I état, achetée à la vente Buccleugh et qui passait avant pour être le tout premier état non décrit.

Pour ce qui est du papier fort des Indes *),

*) On l'appelle aussi papier Japon, mais le papier Japon est plus clair, d'une teinte plus jaune et est plus soyeux. Dans les eaux-fortes de Rembrandt on la trouve rarement.

d'une couleur jaunâtre ou quelquefois brun-rougeâtre, Rembrandt l'a employé pour imprimer les meilleurs épreuves de presque toutes ses planches. C'est sur ce papier que sont imprimées les six premières épreuves de la *pièce de cent florins* B. 74; quelques unes des planches, telles que B. 36 et 199, n'ont été tirées que sur du papier de cette sorte.

Il convient de faire observer que le papier des Indes, quand il a eu le temps de sécher après le tirage, subit aussi un retrait considérable; je possède un semblable exemplaire de *Lutma* B. 276, du I état. Les exemplaires sur papier des Indes ne sont pas toujours plus beaux que sur papier ordinaire. Il y a des feuilles qui sont décidément plus belles sur papier ordinaire.

Dutuit, admirateur fervent de Rembrandt, conseille d'acquérir de pareilles estampes en deux exemplaires--l'un sur papier des Indes, et un autre sur papier ordinaire, et de plus d'avoir des épreuves à effets différents — à coté d'une épreuve noire, toute chargée de couleur, dans laquelle on ne distingue plus ni les divers plans, ni les travaux plus délicats — avoir dans son portefeuille une épreuve de la même planche — claire et moins chargée de couleur.

Rembrandt a rarement employé pour le tirage le papier mince de Chine. Je connais quelques épreuves de ce genre du *Lit à la française*, B. 186, et du *Petit orfèvre*, B. 123. Cette espèce de papier était quelquefois employée pour falsifier les épreuves postérieures, de même que le papier des Indes. Exemples, pour le III état du *Peseur d'or*, B. 281, le VI et VII états de la *Femme devant le poêle* B. 197, le II et III états *d'Asselyn*, B. 277; le IV état *d'Anslo*, B. 271, et autres.

Rembrandt n'a jamais imprimé sur des tissus de soie. L'épreuve № 19 sur satin, de la collection de Didot, est d'un tirage postérieur.

NOTES.

Note 1. Les dimensions de l'estampe ne peuvent pas quelquefois être déterminées avec une exactitude mathématique.

Les dimensions d'une même estampe mesurées sur divers exemplaires offrent quelquefois de notables différences. Si l'on s'est servi pour l'impression d'un papier fortement imprégné d'eau,— l'épreuve, une fois séchée, éprouvera une diminution des dimensions, à raison du retrait que subit le papier en séchant. Ce retrait est plus considérable pour les épreuves tirées sur du gros papier des Indes ou sur Japon. Je possède dans ma collection une épreuve du portrait de *Lutma*, B. 276, qui mesure 7 × 5.5, tandis que les épreuves sur papier ordinaire de Hollande ont 7.4 × 5.6.

Rembrandt imprimait quelquefois sur du parchemin fortement amolli dans de l'eau bouillante, afin d'obtenir des épreuves plus belles qui subissaient alors les plus grandes contractions. Voyez aussi les № 282 et 301 dans le catalogue qui sont imprimés exprès dans des dimensions réduites.

Note 2. *Prix des eaux-fortes de Rembrandt.— Ventes publiques. Les Collectionneurs. — Les collections publiques et privées des estampes de Rembrandt.*

Dans le texte du catalogue j'ai donné, après la description de chaque estampe, les prix obtenus dans des ventes publiques, ainsi que ceux auxquels on l'a eue chez des marchands d'estampes.

Le prix de l'estampe dépend de sa beauté, de sa rareté, ainsi que de l'état de sa conservation. Les premières épreuves vigoureuses, avec des barbes, tirées au moyen d'une planche non parfaitement polie (planche sale), imprimées par Rembrandt lui-même par des procédés à lui propres, se payent cent fois plus cher que les épreuves faibles

de la même estampe. Les épreuves d'essai des planches non terminées atteignent des prix fabuleux. En outre, chaque collectionneur tient à faire entrer dans ses portefeuilles des exemplaires bien conservés, ayant toutes leurs marges. Les Anglais surtout et les Américains s'acharnent à avoir des feuilles avec grandes marges intactes, et achètent plutôt une épreuve moins belle, mais ayant toutes ses marges, qu'une qui n'en aurait pas, quand même elle serait plus belle. Les Allemands sont sous ce rapport moins exigeants, en attachant plus de prix à la beauté de l'épreuve. Du reste toutes ces préférences des collectionneurs ne se rapportent pas aux pièces d'une extrême rareté, dont on ne connait qu'un nombre très limité d'épreuves. On paye pour de telles raretés des sommes exorbitantes, sans y regarder de trop près si elles ont des marges ou non. Ed. Rotschild a payé, par exemple, 1000 fr. pour B. 292, dont on a coupé la tête seule; la tête seule du portrait de Rembrandt B. 7, dans le III état, imprimée sur un chiffon de papier, a été payée 3.000 fr.; les exemplaires endommagés et rognés du I état de *Rembrandt appuyé* et d'*Asselyn* se payent quelquefois jusqu'à 1000 fr. et au delà.

Le prix d'une pièce rare dépend aussi du nombre d'amateurs et de marchands présents aux enchères; ces derniers quelquefois forment entre eux, aux grandes ventes, des complots, distribuant entre eux d'avance les estampes et ne laissent rien acheter aux personnes étrangères à leur association.

Le prix des gravures varie encore selon l'engouement pour tel ou tel genre. Ainsi, par exemple, il y a une trentaine d'années la mode était pour les beaux burins et pour les épreuves avant la lettre, qui se payaient alors trois et quatre fois plus cher qu'à présent. Jadis les prix étaient très élevés pour les Durer; maintenant il y a moins d'amateurs pour le maître de Nurnberg, mais par contre on commence à collectionner avec plus d'entrain les Martin Schön et les autres vieux Allemands et Italiens.

Mais pour les eaux-fortes de Rembrandt la vogue n'a jamais changé; elles étaient très recherchées de tout temps; les prix en étaient élevés encore du vivant de l'artiste.

Sa célèbre *Pièce de cent florins* porte ce nom justement parce qu'elle était payée ce prix à l'époque de sa publication. Une fois seulement les eaux-fortes du maître ont été vendues à des prix comparativement minimes: c'est à la vente judiciaire en 1656 de son mobilier, quand Rembrandt a été déclaré insolvable. Mais c'était parceque le moment choisi pour cette vente était peu favorable au commerce. Par suite de circonstances politiques il y eut alors en Hollande une stagnation générale des affaires; les fortunes ayant beaucoup souffert, il n'y avait personne pour acheter des estampes.

Mais ce malaise ne dura pas longtemps, et avec les temps meilleurs les prix pour les oeuvres de Rembrandt ont repris la marche en hausse, et continuent à monter de plus en plus.

Amateurs des eaux-fortes de Rembrandt et ventes publiques de leurs collections *).

1754. *Tonneman*; Six II, 316 florins; Tolling 240; Peseur d'or 137; pièce de cent florins 151.

1755. *Amadée de Burgy*; c'était la plus célèbre collection des eaux-fortes de Rembrandt en toutes premières épreuves et en différents états des planches. Les 655 feuilles furent vendues pour la somme de 3524 florins. La pièce de cent florins pour 84 flor.; le grand St.-Lazare 21; la descente de croix II, 17; les I états de: Asselyn 20; Lutma 16; Wtenbogard 71; Six 240; Haaring vieux 16; H. jeune 10; Tollinx 200; Ansloo 37; Bonus (à la bague noire) 32; Rembrandt № 23, la grande planche 132; le grand Coppenol (au fond blanc), 66; la grande mariée Juive I, 4; II, 34; la coquille (au fond blanc) 18; Jason et Medée 12; le lit à la francaise 35. Les paysages étaient vendus de 1 à 8 florins; les trois arbres 16. On trouve dans le catalogue de vente de cette collection la note suivante: «c'est un fait constant, que la collection est journellement visitée par des amateurs, aussi bien des étrangers que ceux du pays, et que le propriétaire a toujours répondu très volontiers à leur désir. Ceci commence à lui devenir pénible à cause de son âge avancé; d'ailleurs il arrive souvent que, dans ces occasions, il se trouve sollicité, et même extrêmement pressé par les curieux, de la leur céder ou vendre tel on tel morceau, ce qui tombe ordinairement, on peut se l'imaginer, sur les plus excellentes et les plus rares espèces, à quoi il n'a jamais pu se résoudre, ce qui en même temps,

---

*) Cette note est empruntée en grande partie à l'ouvrage de Dutuit: *l'oeuvre complet de Rembrandt*, Paris 1881; pp. 160—171.

au lieu de bienveillance lui a attiré du mécontentement, et, qui plus est, lui a fait des ennemis d'autant plus fâcheux qu'ils sont distingués. Afin donc d'éviter cela une fois pour toutes, il a pris la résolution de se défaire entièrement de sa belle collection».

1760. *Arthur Pond*; peintre et graveur.

1760. *Edward Astley*; 1729—1802. Pièce de cent florins I, 530 fr.

1770 (et 1779). *Marcus à Amsterdam*. Le livre espagnol (№ 36) II, 16 fl.; le grand St-Lazare III, 100; le bon Samaritain I, 39; Ecce homo en largeur I, 42; id. en hauteur II, 50; femme aux oignons 25; le lit 36: France 5 épreuves 19; Haaring vieux II, 15; H. jeune 19; Lutma I, 15; Asselyn I, 70; le grand Coppenol I, 31; Six I, 305; la 3-e tête orientale 87; la grande mariée Juive I, 25.

1776. *Pierre-Jean Mariette*; 1694—1774; ses estampes (12.504 pièces) furent acquises pour la Bibl. de Paris. Le catalogue de la vente ne donne pas la description des pièces. 423 pièces de Rembrandt furent vendues pour 5488 fr. Rembrandt dessinant III et IV, 30; Samaritain I, 180; Medée I, 80; Tolling, épreuve faible 120; vieux Haaring, deux épreuves 137; Asselyn I et II, 209; le carrosse et le canal 240.

1778. *Jervaix*; on demanda 18.000 de 486 morceaux, sans trouver d'acquéreur (Tolling, Coppenol I, etc.).

1779. *Peters*, peintre; on demenda pour 620 pièces 15.000 livres, sans trouver d'acquereur. La collection a passé dans la bibliothèque de Paris; on y trouve beaucoup d'épreuves falsifiées par Peters lui-même.

1798. *Jean Barnard*, collection presque équivalente à celle de Burgy; les 341 pièces de Rembrandt furent vendues pour 25.300 francs. Rembrandt № 7, I, 40 fr.; VI, 58; Rembrandt dessinant I, 117; III, 94; la nuit de Noël I, 139; II, 358; grande résurrection de Lazare I, 238; la pièce de cent florins I, 328; descente de croix I, 511; St.-François I, 106; vendeur de mort aux rats I, 80; figures vénétiennes 54; le patineur 35; la coquille I, 245; la femme devant le poêle I, 40; paysage aux deux allées I, 159; le taureau 173; le carrosse 490; paysage avec une vue d'Amsterdam 213; Ansloo I, 328; le vieux Haaring I, 270; le jeune Haaring I, 76; II, 132, Asselyn I, 172; Wtenbogaerd I, 212; le peseur d'or I, 234; II, 485; le grand Coppenol I, 1458; Tolling 928; le griffonnage № 366(?).

1799. *Clayton Mordaunt Cracherode* (1729—1799); il a légué ses estampes et ses livres au Musée Britannique.

1804. *Grawe*; coll. vendue à Londres.

1805. *Winkler*; le médecin tatant le pouls à une malade (№ 155).

1805. *Van Leyden*; superbe collection; la plupart des pièces sont maintenant au musée d'Amsterdam. La nuit de Noël II; Six I; grand Coppenol I; Wtenbogaerd I.

1806. *Robert Dighton*, caricaturiste anglais; il a volé en 1795 et en 1806 50 à 60 eaux-fortes de Rembrandt des plus rares du British Museum; il les vendit à Mortimer, Davis et Woodburn; une partie de ces estampes fut restituée par les dits marchands au musée. Cette vilaine affaire fit perdre sa place au conservateur; mais Dighton, ce «serpent bipède» comme l'appelle Dibdin, est resté impuni.

1809. *Hibbert;* 280 feuilles de Rembrandt.

1810. *Ploos van Amstel*; superbe collection de 448 feuilles de Rembrandt et de 132 feuilles par ses élèves. Rembrandt appuyé I; R. au sabre I; la pièce de cent florins I; France I; la coquille I; le grand Coppenol I; Jeune Haaring I; petit Coppenol I; Six II et III; Tolling; quantité de paysages douteux d'une extrême rareté.

1811. *Silvestre*; vente à Paris.

1816. *Paignon-Dijonval*; le catalogue en fut rédigé en 1810; mais on ne trouva pas d'acquéreurs, Woodburn acheta toute la collection en 1816 pour 120.000 fr.; il vendit la plupart de belles pièces au duc de Buckingham. Rembrandt dessinant I (II?); le tombeau allégorique etc.

1824. *Comte de Fries*; 193 pièces pour 17.120 fr.; le paysage à la tour № 223; Tolling; le moine dans le blé etc.

1825. *Wlassof* à Moscou; belle collection d'estampes; pas grand chose de Rembrandt. La collection fut achetée à l'amiable par cinq amateurs (Pissaref, Ouvarof, Kassatkine, Osten-Sacken et Galitzine) au prix de 35000 roubles.

1829. *Baron Dominique Vivant Denon* (1747—1825) directeur-général des Musées Impériaux; une partie de sa collection fut vendue en 1827 pour 300.000 francs. Les Rembrandt ont été achetés par Woodburn en 1829 pour 40.000. «Toutes les pièces portent dans le coin du bas à droite, une estampille extraordinairement petite, qui est la marque de M. Denon; elle est composée des lettres D. N. avec un crible, renfermées dans

un ovale: allégorie de la patience continuelle d'un amateur qui doit rejéter tout ce qui ne peut être utile (Denon, Catalogue de vente).

Cette superbe collection a été formée par le hollandais Zoomer, ami de Titus, fils de Rembrandt; elle passa dans les mains de Zanetti, graveur de Venise, et fut vendue en 1791 à Denon. Zoomer l'annonce dans son catalogue comme tout-à-fait complète, renfermant tous les changements et retouches en excellentes épreuves. Le catalogue était fait par Duchesne. Rembrandt au manteau brodé IV; R. au sabre (23) I; la grande résurrection de Lazare I (II?); la pièce de cent florins I; Ecce Homo en largeur I; le calvaire I et II; les I états des pièces suivants: la coquille; l'espiègle; Renier Ansloo; Asselyn; Wtenbogaerd; le peseur d'or; le grand Coppenol; la grande mariée; les trois chaumières. Pièces d'une grande rareté: la barrière blanche; les trois cheminées; la femme aux lunettes; le griffonnage № 366.

1830. *Revil*; collection achetée à l'amiable par Pieri-Benard. La résurrection de Lazare IV, 700; la coquille I, 800; le peseur d'or I; le Samaritain I, 400; le patineur 325; la fiancée Juive II, 220; Griffonnement № 370, 550. Dans une seconde vente de Revil, en 1838: le pont Six I, 600; le Nègre blanc, 100. Dans la troisième vente en 1845: Rembrandt appuyé I, 201 fr. (retouché).

1833. *Einsiedel;* vente à Dresde.

1834. *Buckingham;* vente à Londres; R. dessinant I et IV, 864 fr.; livre espagnol III, 1.408; pièce de cent florins, contre-épreuve du I état, 225; Ecce Homo en largeur I, 1.272; la femme aux oignons, 505; le petit chien I, 1540; Asselyn I, 175; Wtenbogaerd I, 1695; le grand Coppenol I, 1110.

1835. *Paul Carew;* Rembrandt appuyé I, 1480; Rembrandt dessinant I, 780. Tolling, 5000; les I états des pièces: la femme au poêle, 690; St. François, 850; Asselyn, 890; la grande mariée 210. En tout 329 feuilles.

1836. *A. P. F. Robert Dumésnil* (1778—1864), auteur du Peintre-graveur français, (Paris 1835—50, 8 vol.) Sa collection fut vendue en 1836, 1837, 1838, 1843, 1844, 1850, 1854, 1855, 1856, 1858, 1862, 1863, et 1864. Les Rembrandts furent vendus en 1836. Il ne s'y trouvait pas de pièces extra.

1837. *Ottley;* vente à Londres.

1828. *Wilson* auteur du catalogue des eaux-fortes de Rembrandt (London 1836). Les plus belles épreuves de cette collection furent achetées par Buccleugh.

François Debois; ses estampes furent vendues à Paris en 1844 — 1845 pour 213.240 fr. dont 175 pièces furent achetées par la bibliothèque nationale pour 17.000 fr.

1840. *William Esdaile* (1757—1837), banquier de Londres, avait de superbes pièces de Rembrandt.

1844. *Le chevalier Joseph de Claussin* (1766—1844). Sa collection fut vendue en 1844. «Il avait surtout d'admirables épreuves de Rembrandt, renfermées dans un petit portefeuille qui ne le quittait jamais. Il mettait le soir ce portefeuille sous son chevet; il couchait dessus, et il se levait la nuit pour remarquer quelque nouvelle perfection qui lui sautait aux yeux pendant un rêve. Il avait juré de ne s'en séparer qu'à sa mort» (Bulletin de l'alliance des arts. Sept. 25, 1844; p. 97).

1847. *Lord Aylesford* (1760—1859); sa collection fut achetée à l'amiable par Woodburn pour 75000 fr. Woodburn vendit 17 estampes de cette collection (Grand Coppenol au fond blanc, Rembrandt au sabre I, Six II etc.) à M. Holford pour 88.000 fr. Le reste passa dans la collection Hawkins et dans les mains du marchand Smith; celui-ci le revendit en 1848 au British Museum pour 3000 L. St.

1847. *Baron Verstolk van Soelen*; pour la beauté et la rareté des épreuves cette collection ne cède en rien aux collections Burgy et Denon. Les 815 feuilles furent vendus pour 93,420 fr. Rembrandt № 7, I, 40 florins; (trois états encore pour 30 — 60 fl.); les cinq états du № 8 (I=25); № 10, I = 39; № 13, I=36; R. appuyé I, 275 fl.; R. dessinant III, 160; R. avec le sabre I, 1805; le livre espagnol III, 300; fuite en Egypte I, 376; la grande résurrection de Lazare II, 601; la pièce de cent florins I, 1600; Ecce Homo en largeur I, 950; Grande descente de croix II, 250; le bon Samaritain I, 346; St. Jérôme I, 248; Vendeur de mort aux rats № 122, 300; № 121 (110 fr.). Idem № 122 (300); № 142 (250); deux figures Vénétiennes (80); le patineur (50); le lit № 186 (120); le moine (49); l'espiègle (40); la femme devant le poêle (200); femme nue № 204 (105); le pont Six (199); le chasseur (200); vue d'Amsterdam, Daulby p. 336 № 3 (250); les deux maisons № 214 (280); le carrosse (250); les trois chaumières (362); № 218 (250); № 223 (350); № 224 (225), № 227 (400); paysage aux deux allées (539);

l'abreuvoir (150); № 232 (295); № 235 (95); № 237 (150); le canal à la petite barque Ba. 240 (250); Barrière blanche (250); № 243 (95); № 247 (100); № 250 (100); № 263 (125); Linden (100); Ansloo (750); Faustus (180); Jonghe (75); France (400); Haaring jeune (331); Lutma (250); Asselyn (370); Bonus (1600); Wytenbogaert (548); peseur d'or (165); le petit Coppenol (750); le grand Coppenol (1250; le II état pour 490); Tolling (330 et 1800); Six (895); 3-e tête orientale (45); № 304 (100); la grande mariée Juive (100); II et III états (150); № 357 (100); № 363 (200); № 374 (30); № 375 (37).

1850 (?) *Pissaref*; sa collection fut achétée par Mr. Lihatchef pour 5000 Rbs. arg.; pas grand chose de Rembrandt.

1851. *Maberley.*

1855. *Van den Zande*; 134 pièces de Rembrandt.

1856. *Weber de Bonn*; 588 numéros vendus pour 34.250 fr.; paysage aux trois chaumières I.

1860. *Arosarena*; belle collection d'épreuves choisies (300 pl.); les trois croix III, 1861 fr.; le bon Samaritain I, 1621; les trois arbres, 1800; Lutma I, 1860; Six II, 5.251.

1861. *Dreux.*

1865. *Le chevalier Camberlain*; grande collection, assez mal choisie (94.000 fr.).

1867. *Harrah*; 231 feuilles superbes vendues pour 42.800 fr. Rembrandt sur une planche étroite, 360 fr.; livre espagnol III, 158; la pièce de cent florins II, 8000; la petite Bohémienne, 1000; Asselyn I, 2560.

1868. *Palmer*; la pièce de cent florins, I 27.500 (Dutuit).

1869. *Alferoff* à Bonn; épreuves bien choisies; pas d'extrêmes raretés.

1875. *Galichon*; 77 numéros vendus pour 48.500 fr. La pièce de cent florins II, 9600 fr. Ecce Homo en largeur I, 4700; Lutma I, 360 etc.

1875. *Kalle* à Francfort s. M.; 207 numéros vendus pour 65.155 fr.

1876. *Liphart* à Leipzig; 227 numéros vendus pour 56.782 fr. Belles épreuves mais pas de grandes raretés.

1877. *Ambroise Firmin-Didot;* 375 numéros vendus pour 167.000 fr. Rembrandt appuyé I, 5730 fr.; la pièce de cent florins II, 8550. Ecce Homo en largeur I, 2905; les trois croix I, 1.100; III, 7.050; la petite bohémienne, 1960; le patineur, 2050; le ledikant, 3010; le moine, 1900; le carrosse, 2460; les deux allées II, 1980; la barrière blanche, 3000; paysage au canal, 3700; les trois cheminées, 2150; le vieux Haaring 2900; Lutma I, 3900; Asselyn I, (épreuve mutilée), 1000; le peseur d'or I, 6500; Tolling, épreuve faible, 1.120; Six II, 17.000; la grande mariée I, 4005; la femme aux lunettes, 2650; étude pour une tête de femme, 900.

1877. *Knowles*; 19 numéros vendus pour 10.580 fr.; le paysage au bateau I (sur Japon), 3250. Seconde vente en 1879: 82 numéros vendus pour 25.530. Lutma I, 3875 fr.; la femme à la flèche I (?), 806 fr.

1877. *Heimsoeth.*

1877. *Wolf* à Bonn; la pièce de cent florins II état, 9550 fr.

1880. *Schloesser* à Francfort sur-le-Main; 158 numéros vendus pour 72.000 fr.; les trois croix I, 3750 fr.; la mort de la Vièrge I, 4250; le ledikant, 1513; les deux allées II, 2500 fr.

1880. *Hébich*; 396 pièces; la mise au tombeau (№ 86) I, 500 fr.; le bon Samaritain, 3500; la bohémienne, 2200; amour couché, 650; la femme aux oignons, 650; le petit polonais, 650; le patineur, 2400; le mendiant avec son chien, 700; le moine, 700; la femme devant le poêle III et V, 750 et 1000; paysage № 207, 1000; les trois cheminées, 2200; le nègre blanc, 1800; la femme en cheveux I (état supposé), 400 fr.; griffonnage avec la petite femme, 1000.

1882. *Oppermann.*

1883. *Coll. Griffits.* Tolling I acheté par le baron Ed. Rotschild pour près de 40.000 fr.

Prince Lobanoff; dans cette vente il n'y avait que six Rembrandts qui venaient de la collection Lobanoff, entre autres Bonus II, (superbe); l'Ecce Homo en hauteur III.

1885. *Lihatchef*; à Moscou; grande collection d'estampes de toutes les écoles, vendue pour le vil prix de 1500 Rbs. Il y avait une belle épreuve de la *Petite tombe.*

1887. *Duc de Buccleugh*; 367 feuilles furent vendus pour 17.300 Liv. St. (432.000 fr.). Les I états de: Rembrandt 21—135 Lst.; livre espagnol № 36 — 35; fuite en Egypte № 53 — 48; présentation № 49 — 30; fuite № 56 — 115; (II d. — 100); la pièce de 100 florins — 1300; Ecce Homo (en larg.)—1159; la mort de la Vierge—33; la mise au tombeau — 27; Samaritain — 60; St. Jérôme № 103 — 55; St. Jérôme № 104 — 124; St. François — 110; Jason — 32; trois figures orientales — 37; le patineur—29; la coquille—185; № 165 — 19; № 175 — 25; le lit à la française—

57; le moine — 35; l'espiègle — 60; № 199 — 62; la femme à la flèche — 50; le chasseur — 65; l'homme au lait—205; le carrosse — 75; les trois chaumières — 275; № 218 — 295; le canal — 120; № 223 — 260; № 224 — 180; l'obélisque — 255; l'abreuvoir — 54; № 232 — 100; la campagne du peseur d'or — 210; les cygnes — 125; paysage avec la vache — 135; Linden — 80; Faustus — 205; Jonghe — 38; Ansloo — 205; France — 510; (II d. état); Haring jeune — 105; Lutma 105 — 176; Asselyn — 105; Uytenbogaert — 1280; J. C. Sylvius — 125; Peseur d'or — 160; Petit Coppenol — 320; Grand Coppenol — 1190 (II état); Tolling — 800 (II état); Six — 500 (II ét.); 3-e tête orientale — 80; la grande mariée I, 155; II, 260.

1889. *Webster*; 157 feuilles vendues pour 76.500 francs: femme au bain (№ 199) I, 1750 fr.; le carrosse, 2500; le paysage, les deux maisons aux pignons pointus, № 214, fut vendu pour le prix exorbitant de 8630 fr. et la maison basse au bord du canal pour 9000 fr.

Collections publiques. De toutes les collections publiques, c'est le Musée britannique qui est le plus riche en fait d'eaux-fortes de Rembrandt; on y trouve presque toutes les pièces cataloguées par Bartsch, et dans le nombre une quantité de pièces douteuses, qui sont d'une extrême rareté. Les numéros qui y manquent, tels que: *Rembrandt au nez large*, B. 4, la *vieille au buste tronqué*, B. 360, et quelques uns des paysages, n'ont pas une grande importance au point de vue artistique. Par contre, les pièces capitales rares et les différents états d'une même planche s'y trouvent réunis comme nulle part: le Musée possède deux premiers états de la Nuit de Noël, B. 44; deux états de Tollinx; cinq de France; trois premiers états d'Utenbogard; presque tous les états du Petit et du Grand Coppenol et de Clément de Jonghe, et bon nombre de pièces, dont on ne connait que deux ou trois exemplaires, telles que: B. 28, 49, 218, 312, 371, 197, 199, 202, 348 et bien d'autres. Presque tous les paysages s'y trouvent dans les premiers états.

Le Musée Britannique ne pourrait porter envie au Musée d'Amsterdam que pour quelques, feuilles: telles que le premier état de la Danaë B. 204, de Saint François, B. 107; de Six, — et à l'Albertina pour les exemplaires hors ligne du Vieux Haaring, B. 274, et du griffonnage B. 366. La Collection du Musée d'Amsterdam doit être placée immédiatement après le Musée Britannique; il possède une quantité de différents états et de petites pièces, qui manquent au Musée Britannique; mais en somme il est moins complet que ce dernier.

La collection de la Bibliothèque nationale à Paris est tout aussi importante que celle du Musée d'Amsterdam (*). Pour ce qui est de Vienne, les deux collections: de la Bibliothèque publique et de l'Albertina, prises ensemble, ne le cèdent ni pour la rareté des exemplaires, ni pour le nombre de pièces, à aucune des trois collections que je vien de citer. Il est facile de s'en convaincre en examinant les notices du Catalogue, dans lequel sont indiquées les principales feuilles de ces collections (**).

Toutes les quatre collections (en comptant les deux Viennoises pour une seule) possèdent la *Pièce de cent florins* dans le I état.; elle se trouve également au Musée de Berlin, qui grâce à l'énergie de son Directeur M. Lippmann, a commencé à s'enrichir avec beaucoup de célérité. On y trouve maintenant presque toutes les pièces capitales, telles que la pièce de 100 florins, Renier Ansloo, le petit Coppenol, et presque tous les petits paysages, dans des toutes premières épreuves de choix.

Des collections de second ordre, mais assez complètes encore, se trouvent à l'université de Cambridge, au musée Teyler à Harlem et dans la bibliothèque privée du roi de Saxe (Auguste II). Dans cette dernière on voit une masse de superbes épreuves, le portrait de Rembrandt, № 7, non terminé, Linden I état, deux fois; le II etat de l'Ecce homo, № 77 etc.

La collection Teyler possède le I état (unique) du Vieillard, Ba. № 149, le I état aussi unique du paysage le canal à la petite barque, № 240 et l'Ecce Homo, № 77, II état.

Des collections moins importantes se trouvent: à l'université d'Oxford, au musée de Dresde (la Nuit de Noël I; vendeur de mort aux rats I), ce-

*) La collection du British Museum tire son origine de celle de Clayton Mordaunt Cracherode (1729—1799); la Collection d'Amsterdam s'est formée par l'achat de la superbe collection de Van Leyden (1814) et celle de Paris des collections de Marolles (1667), de Beringhen (1753) et de Peters.

**) Il peut se faire que la désignation des états d'une planche présente parfois quelque inéxactitude, vu que certaines collections ont été visitées avant la confection définitive de l'Atlas. Je me réserve de les vérifier encore une fois prochainement.

lui de Hambourg (les quatres états de l'Espiègle, Ba. 188), de Munich (les trois chaumières I état; Tollinx III), de Francfort sur-le-Mein (Rembrandt au nez large, Ba. 4), à Bruxelles (la suite des états du № 78) et à Copenhague.

Quant aux collections privées je n'en citerai que celles que j'ai pu mettre à contribution pour la confection de l'Atlas dont mon Catalogue est accompagné: ce sont les riches collections de M. Artaria à Vienne, de Eug. Dutuit et du Baron Edmond Rothschild à Paris, de M. Seymour Haden à Londres, de Streter à Aix-la-Chapelle, de N. S. Mossolof à Moscou, et enfin ma propre collection.

La collection de M. Artaria est particulièrement riche en fait de différents états des planches; on y trouve pour certains numéros presque tous les états connus; la plupart des feuilles de cette collection sont d'un tirage magnifique; il y a également bon nombre de raretés: *Vue d'Omval*, I, unique; Rembrandt Atlas 986; Ecce homo B. 77, III; les premiers états des planches: *Mise au tombeau*; *la femme à la* flèche, I—III; *l'homme au lait*, *la vache qui s'abreuve. Clement de Jonghe*, I—IV; *Lutma*; *tête d'homme de face*, et les feuilles rares: le *tombeau allégorique*; la *Bohémienne*; le *moine*; *Ledikant*, *Gueux* avec son chien; le *carosse*; le paysage aux palissades; *troisième tête orientale*; le *nègre blanc*; griffonnage B. 375. Grâce à la complaisance du propriétaire, plusieurs des feuilles de cette collection sont reproduites dans mon Atlas et désignées dans mon Catalogue.

La collection de M. Edmond d'Rotschild est la plus choisie des collections privées qu'il m'a été donné de voir, tant pour la beauté des épreuves, que pour leur excellente conservation. On y trouve le fameux exemplaire de Tolling du I état, payé à la vente Griffits près de 40.000 francs *); les premiers états des portraits de Rembrandt: B. 5, 8, 10, 22 (III état); de la fuite en Egypte B. 56 (I—III), des numéros 90, 99, 103, 104; Médée, la *Coquille* au fond blanc (dont on ne connait que 4 exemplaires); les premiers états des paysages B. 213, 223 (II), 224, 227, 231, 236, 237, 247; le *Nègre blanc*, gueux B. 165 dans cinq états; *Renier Ansloo*, I—IV; *Asselyn* I, *Wtenbogardus* I, *Lutma* I; *Peseur d'or* I; Six II et III; *troisième tête orientale*; la *grande mariée juive* I; et le rare griffonnage B. 364 (on n'en connait que trois exemplaires). Avec la gracieuse permission du propriétaire, j'en ai fait reproduire dans mon Atlas: *Rembrandt* B. 5; la fuite en Egypte B. 56 — exemplaires uniques du I et du II état, qui ne sont représentés dans aucune des autres collections.

M. Dutuit à Rouen possède la collection formée par feu son frère Eugène, amateur bien connu, auteur d'un catalogue complet de l'oeuvre gravé de Rembrandt, illustré de héliogravures. C'était un collectionneur passionné et grand connaisseur des estampes, ne reculant devant aucune dépense pour enrichir sa collection, dans laquelle on trouve les feuilles suivantes hors ligne: Pièce de 100 florins du I. état, peut-être le plus beau de tous les exemplaires connus, pour sa conservation; il a été acheté à la vente Palmer pour la somme de 27,500 francs; Rembrandt № 986 de mon Atlas; la Résurrection de Lazare IV; Joseph expliquant les songes I; les trois croix; le Ecce Homo en largeur I; les premiers états du Bon Samaritain, St. Jérôme, № 103 et 104; la Mort de la Vierge; Médée; la grande chasse aux lions № 117; la Synagogue; paysage au chasseur, à la tour (213); l'Obélisque; la chaumière entourée de planches; Jonghe (I—IV); Haaring jeune; Lutma; le peseur d'or; Six (II et III); la grande Mariée juive; femme en cheveux (I?); Griffonnage avec la petite tête de femme, № 375.

Une riche collection, remarquable par la beauté des exemplaires qui la composent, a été formée par l'amateur et aquafortiste Seymour Haden, à Londres; on dit qu'elle a été vendue l'an dernier à un Américain, pour une très forte somme. On y voyait les premiers états de Rembrandt, № 22; de l'Ecce Homo № 76; des trois croix, № 78; de Sr. Jérôme № 104; du paysage à la tour, № 223 (I et II); de Lutma et de la Grande Mariée Juive; ainsi que des exemplaires de choix: du Moulin de Rembrandt, du Mardochée, de la Bohémienne et du Tombeau allégorique.

Dans la remarquable collection du docteur Stretter à Aix-la-Chapelle, j'ai vu un magnifique exemplaire du I état des trois chaumières; Médée: le bon Samaritain; les trois croix, la vieille mendiante, Faustus, Jonghe. La collection se compose de 220 pièces.

La collection de M. Mossolof, grand connaisseur des oeuvres de gravure et un des meilleurs graveurs des tableaux de Rembrandt, a été formée par le grand-père et par le père du propriétaire actuel, qui l'a encore considérablement augmenté; il a

*) Un second exemplaire pareil est au Musée britannique. A Paris, à Amsterdam et dans la collection d'Auguste II on ne trouve cette pièce que dans le III état.

collectionné en outre les eaux-fortes de Adr. Ostade, de Ruysdael, et d'autres maîtres hollandais, dans des épreuves de grand prix. — Sa collection des eaux-fortes de Rembrandt compte plus de 300 feuilles; on y trouve un choix des différents états des planches, ainsi que bon nombre de belles épreuves; les premiers états du Bon Samaritain, de Médée, de Jonghe (I et III), de Lutma, de la troisième tête orientale, de la tête de femme № 360, et d'autres feuilles de prix.

Je ne crois pas nécessaire d'énumérer les pièces rares de ma propre collection, forte de plus de 800 numéros. La plus grande partie en est reproduite dans mon Atlas. Pour le nombre des différents états d'une même planche elle ne le cède à aucune des grandes collections; il y a de plus beaucoup de pièces rares. Elle a été formée pendant plus de quarante ans, et particulièrement dans le temps, où les prix des estamps de Rembrandt étaient encore plus modérés. En 1883 j'ai fait l'acquisition de la collection qui a appartenue à feu M. Tomilof, et qui avait été formée avant 1770 et puis complétée jusqu'à 1813, par un certain Jean Suther. Ce Suther achetait ses épreuves principalement chez Basan à Paris, et notait au revers les prix d'achat. Je transcris quelques uns de ces prix, pour faire voir dans quelle mesure les prix ont monté depuis; Rembrandt au nez large, № 4, — 12 francs (cette pièce manque au Musée Britannique); le tombeau allégorique 53 fr.; la Bohémienne 20 fr.; l'amour couché 60 fr.; la femme aux oignons (II) 40 fr.; vieux № 137 — 18 fr.; le moine dans le blé 42 fr. (épreuve extra, plus belle que celle de Didot, vendue 1.900 fr.); la femme au bain II — 21 fr.; la femme à la flèche II — 24 fr.; paysage № 207 — 18 fr.; les trois arbres 72 fr.; la barrière blanche 20 fr. (plus belle que celle de Didot, vendue 3.000 fr.); Haaring vieux 54 fr.; Bonus II — 36 fr.; Jan Sylvius I — 75 fr.; le Grand Coppenol, IV, — 145 fr. Six III — 1300 fr.; livre espagnol, planche entière 74 fr. — J'avais reçu dans la même collection: 73, № 247 paysage aux palissades, 73, № 255 paysage non fini; Wilson 255, paysage aux deux pêcheurs, — ces trois paysages sont presque uniques. Leur prix n'est pas marqué par Suther *).

*) En Russie des petites collections d'eaux-fortes de Rembrandt se trouvent chez des amateurs dont voici les noms: B. N. Tchitchérine (très belle épreuve du *Persan*), P. Th. Samarine, S. S. Chaïkevitch (ci-devant celle de Lihatchef; belle épreuve de la Petite Tombe), V. E. Makofski (qui l'a hérité de son père, collectionneur connu des gravures et l'un des fondateurs à Moscou de la classe de dessin d'après nature), P. P. Semenof et C. Vesselofski. — Les collections de l'agent militaire russe à Londres, M. Kamenski et du Comte Stroganof ne me sont connues que par ouï-dire. Les collections du comte Mamonof, de Maslof, de Korsakof, du prince Kassatkine, de Begitchef, de A. Novossiltzof se sont dispersées.

Les collections publiques en Russie — celle de l'Ermitage Impérial, de l'Académie des Beaux-Arts et du Musée Roumiantzef — ne sont pas riches en eaux-fortes de Rembrandt.

Les collections anglaises nous sont connues seulement grâce à l'exposition spéciale des eaux-fortes de Rembrandt, organiséen 1877 par les membres du Burlington-Club à Londres. Dix-neuf collectionneurs ont pris part à cette exposition. Ont exposé: Lord Holford — des feuilles de la plus grande rareté: Rembrandt № 7, non terminé (II ou III état); Rembrandt № 23, la grande planche; Bonus I; le peintre № 192 premier état; la pièce de 100 florins I; Ecce Homo № 77; Ansloo; Haaring jeune; Linden; Asselyn; les trois croix, la mort de la Vierge — tous dans le I état; Six et Coppenol II. Paysages: № 217 au trois chaumières; № 218 à la tour; № 224 la grange; № 226 l'Obélisque; № 236 le bateau — tous en I état. M. Brodhurst a exposé: le peseur d'or; Asselyn I; Ecce Homo en hauteur, France et le Grand Coppenol II.

Les collections du comte Esterhazi et des autres amateurs autrichiens et hongrois ne me sont pas connues.

Je crois utile d'insérer à cette place mes observations sur la meilleure manière de conserver les estampes. J'ai dit dans mon Dictionnaire des portraits gravés Russes (1889, IV, 601), que les estampes se conservent le mieux dans des portefeuilles ordinaires, pourvu que l'on ne mette pas un trop grand nombre de feuilles dans un même portefeuille et que l'on n'empile pas beaucoup de portefeuilles les uns sur les autres. Le plus commode est d'avoir tous les portefeuilles d'un même format, et de les remplir de feuilles de papier fort au même format, sur chacune desquelles on montera *sur onglets* une, deux ou quatre gravures. Les onglets doivent retenir les deux coins du haut des estampes, et un troisième onglet, au bas de l'estampe, la protégera contre le danger de se plier, quand on retourne les feuilles. Pour ce qui est des estampes de très grandes dimensions, on fera bien de les garder dans des portefeuilles à part.

Les estampes montées de cette manière sur des feuilles de support en papier fort se conservent très bien des centaines d'années, comme l'ont prouvé les fameuses collections de Vienne — de la Bibliothèque Impériale et de l'Albertina, ainsi que du Musée Britannique.

Je ne conseille pas surtout de garder des estampes dans des enfoncements que présentent des cartons découpés en clair-voie, selon la mode qui commence dans le dernier temps à se propager dans quelques pays. Les estampes montées sur des feuilles de support au moyen d'onglets, adhèrent exactement aux feuilles entre lesquelles elles se trouvent dans des portefeuilles, et sont par cela même protégées contre la poussière et contre le racoquillage; tandis que les estampes dans les clair-voies des cartons ne sont maintenues par rien dans leur état plan, et par suite de variations de température et d'humidité peuvent se racoquiller et se couvrent d'une poussière très tenue, qui immanquablement se faufile dans les interstices. Il est encore plus désastreux quand les estampes sont collées en plein sur des cartons dans les enfoncements en clair-voie (comme mesure de sûreté contre les voleurs), à plus forte raison, quand les cartons, employés comme feuilles de support, ne sont pas de la meilleure qualité. Par suite du chauffage des appartements, elles se déjettent, se racoquillent, et il peut se faire qu'une estampe de la valeur de 40 à 50 milles francs reçoive par suite de cette cause une déchirure et perde par là les trois quarts de son prix; sans parler que coller une estampe de prix en plein sur la feuille de support est un acte de barbarie, par la raison que de cette manière les marques et les signatures des collectionneurs-propriétaires au dos des estampes sont pour toujours cachées et toute trace du passage de l'estampe d'une collection à une autre disparait. — Ce système de conservation offre de plus un grand inconvenient pour le maniement de la collection: ainsi de trois volumes, où étaient rangées toutes les eaux-fortes de Rembrandt dans un musée, on en a fait jusqu'à 50 volumes!! Il est extrêmement regrettable que cette méthode, non justifiée par la pratique, commence à etre adoptée par les Allemands et les Anglais, gens fort pratiques comme on sait.

Les collectionneurs-amateurs ont la coutume de marquer leurs estampes d'estampilles ou de signatures. Pour ce qui est des collections publiques, les estampilles sont indispensables bien qu'elles gâtent quelquefois les pièces, quand elles sont apposées sur l'estampe même. Pour les collections privées il est bien préférable de se servir à cet effet d'estampilles sans couleur; mais il est encore plus prudent de marquer les estampes au revers d'un monogramme ou du nom entier du propriétaire tracé à l'encre de chine. C'est ainsi qu'en usaient les plus fameux collectionneurs de l'ancien temps, qui aimaient les objets d'art, prenaient soin d'eux et les ont conservé pour nous.

Note 3. *Quels établissements ont participé à l'exécution de l'Atlas du présent ouvrage.*

Les photolithographies ont été exécutées à l'Expédition de la confection des papiers d'état, à St. Pétersbourg; elles n'ont été faites que d'après des feuilles moins importantes et douteuses.

Les phototypies d'après le Ecce Homo № 253 (de l'Atlas); les №№ 22, 260 et 681 de la Collection du roi Auguste II, et les №№ 149, 967 et 356 du Musée de Dresde — sont exécutées par M. Hoffmann. — Toutes les phototypies imprimées sur papier jaunâtre sont de Frisch, à Berlin; une dixaine de phototypies sort des ateliers de W. Stein, à St. Pétersbourg.

Toutes les autres phototypies de l'Atlas sont de Schindler et Mei (Scherer et Nabholz), à Moscou.

A Paris, à Amsterdam, à Londres et à Vienne je n'ai pas trouvé d'établissement qui se fut chargé de l'exécution des phototypies; j'étais donc contraint d'y faire faire d'abord des photographies qui ont servi ensuite à la confection des phototypies, ce qui a considérablement augmenté le prix de revient de ces dernières.

Les photographies ont été faites pour moi à Paris par Sauvanaud, Rue Jacob, 45; à Amsterdam et à Harlem — par Wegner et Mottue, Rookin 138; à Vienne — par Angerer et Göschl; à Londres — par le photographe du Musée Britannique.

A Berlin, à Londres et à Paris on a dans les Musées mêmes des ateliers particuliers pour des photographies à faire d'après les objets de ces Musées, ce qui offre un grand avantage. A Amsterdam il a fallu photographier dans une chambre ordinaire, ce qui a dû influer sur la netteté des épreuves; malgré cela M. Mottue, photographe s'est acquitté de sa tâche d'une manière tout à fait satisfaisante.

A Vienne j'ai eu la permission spéciale de faire exécuter les reproductions des estampes dans les ateliers de M. M. Angerer et Göschl mêmes, où

elles étaient apportées par les Conservateurs des Estampes.

Note 4. *La difficulté de ranger les eaux-fortes de Rembrandt dans l'ordre chronologique.*

Un moment je pensais à ranger dans mon Atlas les eaux-fortes de Rembrandt dans l'ordre chronologique, pour faire voir les diverses phases par lesquelles le génie créateur de l'artiste a passé; mais il s'est trouvé que la chose eut été presqu'impossible. Plus de la moitié des eaux-fortes du maître ne sont ni datées ni signées; il aurait donc fallu leur assigner une date par conjecture en les comparant à celles, dont la date est connue; et faire pour cela beaucoup de recherches préalables, et en tout cas avoir ample provision de connaissances et même de hardiesse. Quelle circonspection est indispensable dans ces sortes de conjectures— on peut le voir par l'analyse qu'a faite M. Alfr. Wurzbach *) de l'essai de Vosmaer d'une liste chronologique des oeuvres de Rembrandt. M. Wurzbach ayant passé en revue quatre tableaux du maître, rapportés par Vosmaer à l'année 1628, a prouvé d'une manière irréfutable que sur ces quatre peintures il n'y a qu'une seule—le St. Siméon du Musée de La Haye — qui puisse être rangée dans l'année 1628. Quel nombre d'attributions aurait dû disparaître de cette liste chronologique, si on la soumettait à une critique aussi judicieuse et détaillée?

De plus, une semblable répartition des eaux-fortes aurait offert, comme le fait très justement remarquer Ch. Blanc, un indescriptible désordre et un mélange embrouillé et désagréable de sujets fort divers; sans parler des difficultés qu'un catalogue chronologique offrirait aux personnes qui voudraient y trouver telle ou telle pièce.

Une première liste chronologique des eaux-fortes datées de Rembrandt a été donnée par Wilson.—Vosmaer dans la première édition de son ouvrage: *Rembrandt Harmens Van Ryn, sa vie et ses oeuvres*, La Haye 1868, p. 411—500, a dressé pour toutes les peintures, dessins et eaux-fortes connus du maître un catalogue chronologique, qu'il a encore revu et corrigé dans la seconde édition de son excellent ouvrage, parue en 1877. En mai 1877 a eu lieu à Londres, dans la Galerie du Burlington Fine Arts Club, sur l'initiative de M. Francis Seymour-Haden, une remarquable exposition publique des eaux-fortes de Rembrandt tirées des plus riches collections privées: elles étaient rangées dans l'ordre chronologique d'après les indications de M. Haden, qui avait dressé à cette occasion un catalogue des pièces exposées. L'année d'ensuite (1878) a paru un catalogue semblable, mais plus détaillé et plus complet, qui a pour auteur un autre membre du même club, le révérend Charles Henry Middleton. Ces deux catalogues contiennent un grand nombre de recherches, mais l'époque de la publication des eaux-fortes non datées a été déterminée pour la plupart *à vue*, uniquement d'après *l'appréciation artistique.*

Même pour l'étude de la marche graduelle et du développement successif du talent de Rembrandt un catalogue chronologique de ses oeuvres n'aurait pas pû être d'un grand secours. Il n'y a pas d'indices à tirer de ses eaux-fortes pour constater un semblable développement. Dès les premiers essais il atteint d'un bond les hauteurs auxquelles il s'est maintenu depuis, jusqu'à ses dernières productions de l'année 1661. Sa première planche, qui porte la date de 1628, le portrait de sa mère — la pièce nommée *Vieille au beau caractère*, B. 354, n'est pas d'un commençant, mais bien l'oeuvre d'un maître; on doit dire la même chose de deux têtes B. 309 et 311, de l'année 1631, du portrait de Rembrandt au manteau riche B. 7, de son portrait en ovale B. 23 (1634); de celui de Wtenbogardus (1635), des grandes planches des années 1636 et 1639 et ainsi de suite jusqu'à la mort de l'artiste.

Et puis si l'on tient à préciser les périodes de l'activité artistique de Rembrandt, on a amplement assez d'indications pour cela dans les eaux-fortes portant des dates.

La liste chronologique de Middleton est jointe au présent catalogue, dans la note 21. V. aussi la Préface.

Note 5. D'après Orlers (Beschryving van Leiden... 1641, p. 375) Rembrandt est né le 15 Juillet 1606, d'après Houbraken (Schouburgh, I. 254), le 15 Juin. Dans la déclaration de son mariage, enregistré le 10 Juin 1634 dans le Puiboek (livre de l'état civil) de la ville d'Amsterdam, Rembrandt déclara lui même être âgé de 26 ans. «Si Rembrandt (dit Mr. Vosmaer) est né le 15 Juin ou le 15 Juillet, et s'il avait 26 ans le 10 Juin 1634, il aurait eu 27 ans le 15 Juin ou le 15 Juillet de cette même année 1634. De 1634 ôtez 27, reste 1607, qui est l'année de

*) Allgem. (Ausgburger) Zeitung 1878, № 69—73.

la naissance de Rembrandt» (Rembrandt... La Haye 1877; VI).

Le nom Rembrandt n'est qu'un prénom assez fréquent au XVI et au XVII siècle; il est aussi écrit Rijnbrandt. D'après l'ancienne coutume Rembrandt prit le nom de son père Harmen, et se nomma: Rembrandt Harmenszon (fils de Harmen) van Rijn; il n'a jamais porté le nom de Paul (ibidem). Suivant la tradition commune, adoptée encore presque généralement, Rembrandt serait né dans un moulin à blé sité près du Rhin, entre Leiderdorp et Koudekerk. Pourtant, cette tradition a été solidement réfutée par M. W. J. C. Rammelman Elsevier, archiviste de Leide. Dans un mémoire publié par l'Algemeene kunst- en letter-bode (Messager général des arts et des lettres) du 9 mai 1851, № 19, il a prouvé, par des titres authentiques déposés aux archives de la ville Leiden, que les père et mère et aïeux de Rembrandt ont demeuré constamment à Leide, dans la Weddesteeg (ruelle de l'Abreuvoir), près de la Wittepoort (porte Blanche), où ils habitaient un moulin à drèche, dont une moitié appartenait à eux, l'autre à Clement Lenaarts Ruys. En outre, il ne parait pas que ses parents aient jamais possédé un moulin près de Koudekerk, ni qu'ils y aient demeuré. Il est donc vraisemblable que Rembrandt est né non pas dans le moulin à blé, mais dans le moulin à drèche situé à Leide. (Rembrandt... Bürger, Paris 1866, p. 42).

Note 6. Le père de Rembrandt Harmensz est né en 1567; il épousa le 8 octobre 1589 la fille d'un boulanger, Neeltje Willemsdochter, de Zuidbroek et mourut vers 1633. De leur mariage étaient nés quatre fils et deux filles, qui sont nommés dans un registre de recensement à Leide commencé le 18 octobre 1622: Adriaan, Gerh. Machtelt, Sara, Willem, Rembrandt et Lisbet La mère de Rembrandt mourut en 1640 et fut enterrée le 14 Septembre. Dans son testament fait en 1634, il est fait mention, outre d'autres biens immeubles à Leide et un jardin de plaisance à Zoeterwoude, de deux moulins, le moulin susdit dans la Weddesteeg, près de la Wittepoort, et un moulin à blé, également mentionné plus haut, près du bâtiment à tailler les pierres de la ville, à côté de la Morschpoort, à Leide, lequel moulin à blé avait été acheté le 30 décembre 1630 par le frère de Rembrandt, — Gerrit van Rijn. En 1640, il ne survivait que quatre enfants de Herman Gerritszoon van Rijn et de Neeltje Willemsdochter, de Zuidbroek, savoir: Adriaan, Willem, Rembrandt et Lijsbeth van Rijn, qui se partagèrent l'héritage paternel. Dans le partage de la succession, le 2 novembre 1640, la moitié du moulin à drèche fut assignée à Adriaan van Rijn. Cela se fit à condition qu'il rembourserait une somme de 3,875 florins, par rentes annuelles de 310 florins, à partir de la Toussaint (1-er novembre) 1640, et ainsi de suite jusqu'à l'acquittement de la somme entière, laquelle servirait à payer les charges et les dettes de la succession. Rembrandt eut dans ce partage de la succession, entre autres portions, une somme de 3,565 florins, dont Adriaan, outre ce qui a été mentionné plus haut, était encore redevable à la succession. Adriaan promit d'en acquitter le montant à son frère Rembrandt, par versements annuels de 300 florins, à partir de la Toussaint 1641. Rembrandt reçut à cet effet un titre hypothécaire. (W. Bürger, Rembrandt... Paris 1866; 45). Willem devint boulanger, comme le père de sa mère.

Dans les registres du deux centième denier de 1646, à Leide, lui et sa plus jeune soeur Lijsbeth sont indiqués comme pauvres, ce qui fait que leurs noms sont rayés dans le livre.

Note 7. (Orlers) Maître Cornelis de Bie (1661) ne dit rien de l'apprentissage de Rembrandt chez van Swanenburch; d'après lui c'est Joris van Schooten qui fut le maître de Rembrandt et de Lievens. Vosmaer n'admet pas ce témoignage de Cornelis, vu qu'il n'est pas confirmé ni par Orlers, ni par aucun autre auteur contemporain, et ne compte pas van Schooten parmi les maîtres de Rembrandt.

Jacob Isaacsz Swanenburch, parent de Rembrandt, est né à Leide vers 1580; élève de son père il alla se perfectionner à Naples où il épousa Marguerite Cordona; il retourna avec elle à Leide en 1617 et y mourut le 17 Octobre 1638. On a de lui une procession du St. Père à Rome, signée: «Giacome Swanenburch 1628» (Vosmaer 33). Vosmaer fixe l'entrée de Rembrandt chez lui à sa 12-e ou 13-e année; il y passa de 1610 à 1623; à 15 ou 16 ans il était chez Lastman pendant 6 mois. Pieter Lastman, à Amsterdam, est plus connu, quoique le grand éloge qu'en a fait Vondel paraisse quelque peu exagéré. Lastman avait visité l'Italie et s'était formé le goût par les admirables

productions de l'art qu'on trouve dans ce pays. Suivant Immerzeel, «son ordonnance était toute sculpturale, et ses groupes étaient habiles. Son dessin était correct et ses draperies étaient bien disposées. Il ne brillait pas par le coloris et il manquait ordinairement de grâce; mais dans les costumes, il était strictement fidèle à la vérité. Ses ouvrages sont rares». Houbraken dit qu'il en a entendu parler souvent avec beaucoup d'éloges, mais qu'il n'a pas eu occasion d'en voir beaucoup, et Descamps déclare, touchant Lastman: «Je puis dire seulement qu'il passe dans son pays pour avoir bien composé et bien peint».

On trouve au musée de Haarlem une Naissance, de Lastman, provenant de la Oude mannen Huis (Maison des Vieillards). Cette peinture, très-rembranesque, est signée: Lastm., avec une date que le Catalogue inscrit 1629, mais que Burger crois être 1649, l'année même de la mort de Lastman, suivant quelques biographes; le troisième chiffre est d'ailleurs assez effacé. Le style et la couleur semblent prouver que le maître de Rembrandt avait subi l'influence de son élève, devenu le plus grand maître de la Hollande. Les peintures de Lastman dans la première période sont tout autres, et elles accusent au contraire l'influence italienne, par exemple les deux tableaux du musée de Berlin, dont l'un est daté 1608, et quelques autres tableaux des musées de l'Allemagne.

Dans la brochure sur Rembrandt, M. Vosmaer, étudiant les précurseurs qui ont contribué à former Rembrandt, signale l'influence de Lastman.

On pense aussi que Rembrandt eut pour initiateur dans l'art de la peinture Jacob Pinas à Haarlem. Probablement ce fut plutôt l'homonyme, Jan Pinas, qui avait visité l'Italie avec Lastman, et dont les oeuvres offraient les mêmes tons brunâtres, qu'on remarque dans la peinture de Rembrandt. On note aussi, parmi les maîtres de Rembrandt, Joris van Schooten, peintre distingué à Leide.

A l'hôtel de ville de Leide on voit plusieurs grandes peintures de Joris van Schooten. C'est un maître assez fort, d'un style tout hollandais, quand plusieurs de ses contemporains, à la façon de Lastman et de Jan Pinas, allaient encore se dénationaliser en Italie. Mais, entre la peinture de van Schooten et celle de Rembrandt on ne saurait, avec toute la bonne volonté, découvrir d'analogie directe. Ce qui n'empêche pas que Rembrandt ait pu travailler un instant chez ce maître, alors célèbre à Leide et qui traitait les sujets civiques: assemblées d'arquebusiers, portraits de bourgmestres, etc. Jan Lijvens, aussi de Leide, a été élève de ce van Schooten, et c'est peut-être chez lui qu'il avait d'abord connu Rembrandt, avant d'aller chez Lastman, à Amsterdam, où il retrouva Rembrandt (W. Bürger, 47, 48).

Note 8. Houbraken raporte l'anecdote suivante à propos du premier tableau de Rembrandt qu'il vendit 100 florins à La Haye: «Tandis que Rembrandt se perfectionnait journellement avec ardeur et avec amour dans la maison paternelle, il recevait la visite d'amateurs qui lui indiquèrent enfin un habitant de La Haye, afin qu'il lui montrât et lui offrit une petite peinture qu'il venait d'achever. Sur cela, Rembrandt se rendit à pied à La Haye avec son oeuvre et la vendit cent florins. Merveilleusement satisfait, car il n'était pas habitué à avoir tant d'argent dans sa bourse, il désira retourner chez lui le plus tôt possible, pour faire partager à ses parents la joie qu'il en ressentait. Aller à pied était maintenant trop misérable; par la barque, c'était trop commun: il alla donc prendre place dans la voiture qui se rendait à Leide.

«On fit halte à la maison den Deil, et chacun descendit de la voiture pour se rafraîchir. Rembrandt, n'osant pas quitter son trésor, resta seul dans la voiture. Qu'arriva-t-il? A peine la mangeoire enlevée, tandis que le voiturier arrivait avec son monde, les chevaux s'emportèrent au galop et ne s'arrêtèrent qu'arrivés dans les murs de Leide, devant leur auberge accoutumée.... Rembrandt sort de la voiture et gagne la maison paternelle avec ses florins, fort content d'avoir été conduit à Leide pour rien, et plus vite qu'autrement». (Bürger, p. 50).

Note 9. *Saskia, femme de Rembrandt.*

La première femme de Rembrandt, Saskia, née en 1612, était fille de Rombertus Uilenburg, docteur *in utroque jure*, de 1584 à 1597 bourgmestre de la ville de Leeuwarden, et à partir de cette dernière année conseiller à la cour de Frise jusqu'à sa mort, 1624; sa femme Sjukje Oesinga dont il a eu huit enfants, était morte le 17 juin 1619, quand Saskia n'avait que 17 ans et dut aller demeurer chez ses soeurs. Son mariage avec Rembrandt fut conclu le 22 juin 1634 par son cousin Jan Silvius († 1638), dont les traits nous ont été conservés par l'artiste dans deux célèbres portraits B. 266 et 280.

Rembrandt fit la connaissance de Saskia un an avant le mariage: le Musée de Berlin possède un charmant portrait de Saskia dessiné par Rembrandt à la mine de plomb en juin 1633; elle est représentée avec un chapeau rond, tenant une fleur dans sa main, au-dessous l'inscription: *Dit is naer mijn huijsvrouw geconterfeit do sij 21 jaer oud was den derden dach als wij getroudt waeren de 8 junijus 1633*».

On a une grande quantité de portraits peints et dessinés de Saskia; du nombre de ceux qu'il a gravés notons surtout ceux qui sont catalogués sous les №№ 19, 365 et 367; il faut y ajouter encore les №№ 340, 342 et 347. On présume qu'elle a servi encore comme modèle pour les femmes nues que l'on voit dans quelques tableaux de Rembrandt. Bode penche à croire que c'est elle qui a posé pour la Danäe de l'Ermitage (ou d'après le commentaire du même — la femme de Tobie dans l'attente de son époux). Quant à moi je n'ai jamais pu découvrir la moindre ressemblance entre Saskia et les femmes dévêtues de Rembrandt.

Note 10. *Hendrickie Stoffels.*

M. Bode prétend que le beau portrait de femme qui est au salon carré du Louvre, représente Hendrickie, qui a servi de modèle pour la Bethsabée de la galerie Lacaze (1654) et la baigneuse de la Galerie Nationale de Londres. Le même auteur fait la remarque que cette Bethsabée peut soutenir la comparaison avec les plus beaux ouvrages du Corrège, de Titien, de Giorgione, ces grands maîtres pour la peinture du corps féminin. La baigneuse, au témoignage de M. Michel, est «une simple étude dont le réalisme parait tout moderne et qui pourrait être signée du nom de Millet» (*Emil Michel*, Rembrandt. Paris 1886, p. 78). On ne saurait taxer d'exagération ces jugements portés par deux connaisseurs de notre temps, bien que la manière dont Rembrandt traitait le nud était bien à lui et n'est pas facilement comparable à celle des maîtres italiens. Si la conjecture de M. Bode au sujet du portrait du Louvre porte juste, ce serait alors Hendrickie que représentent les femmes nues des № 198, 199, 201 (1658), et 203 (1659). Les autres eaux-fortes des femmes dévêtues des №№ 197, 200 (1658), 205 et surtout des gracieuses figures des №№ 202 et 204 semblent avoir été faites d'après un autre modèle, de formes plus fraîches que les charmes de Hendrickie qui était alors agée de plus de 35 ans et avait fait plusieurs couches; n'y a-t-il pas là traces d'une autre femme de Rembrandt—de Catharina Wijck?

Encore une question: qui a pu servir de modèle pour la pièce Ledikant, B. 186, gravée en 1646? Le visage de la femme rappelle beaucoup le portrait du Louvre de Hendrickie Stoffels. S'il en est ainsi, sa liaison avec Rembrandt a dû commencer déjà en 1646.

Houbraken avait confondu Hendrickie avec Saskia, et dit que la première femme de Rembrandt était une paysanne native de Rarep, ou Ransdorp.

Note 11. *Causes de l'insolvabilité de Rembrandt.*

Smith prétend que Rembrandt confiait son argent aux Juifs, à Ben-Israel et à Ephraim Bonus, pour leurs recherches alchimiques; mais rien ne prouve que ces deux personnages se soient livrés à l'alchimie. On glosait qu'une fille de Bonus aurait été la maîtresse de l'artiste dans les années 1647—1650. Mais il vivait maritalement avec Hendrickie depuis 1647, ou même depuis 1646 et jusqu'en 1662, et après il était marié à Catharina Wijck. Certainement il avait besoin d'argent pour assurer l'existence de Hendrickie, mais il est peu vraisemblable que les déboursés qu'il aurait pu faire pour cela, l'auraient complètement ruiné. Il est plus probable que son désastre fut la conséquence de la stagnation générale dans les affaires du temps, et ainsi que d'un revirement du goût du public, ayant amené une diminution du nombre des amateurs pour les ouvrages de Rembrandt; les commandes même des travaux publics, comme par exemple à l'occasion de l'arrivée de la reine Henriette-Marie, étaient faits non à lui, mais à ses élèves d'hier, à F. Bol, à Lievens; même le poète Vondel comble de louanges les tableaux de Vliet pour la raison qu'ils sont peints dans des tons clairs, et non pas dans la manière «des fils des ténèbres, comme un hibou aimant la nuit»,—allusion très claire aux tableaux de Rembrandt.

Dans les années de sa vogue Rembrandt était payé à raison de 600 florins pour ses portraits et ses tableaux de petites dimensions, et plus tard personne ne voulait lui donner la dixième partie de ce prix.

La somme dérisoire réalisée par la vente du mobilier de Rembrandt et de ses collections artistiques qui aurait produit dans notre temps des millions, s'explique par les circonstances de-

sastreuses dont avait à souffrir la Hollande dans ce temps. Après la mort de Charles I elle a déclaré la guerre à Cromwel, mais était bientôt réduite à demander la paix; la fin de 1653 a vu Amsterdam se dépeupler; plus de 3,000 maisons restaient inoccupées. Le marché artistique a subi en même temps une crise: il était inondé de tableaux et de dessins d'artistes italiens, qui ont attiré à eux les amateurs, devenus moins passionnés pour les ouvrages de Rembrandt et celui-ci ne voulait pour rien au monde changer sa methode, pour se conformer au goût changeant du public. Enfin ce qui a aussi contribué à le mettre dans la gêne, c'était sa passion de collectionneur, qui ne connaissait pas de bornes, et qui lui faisait payer des sommes folles pour des marbres, des dessins, des gravures et toutes sortes de curiosités.

Note 12. *Le procès de Rembrandt avec ses créanciers.*

Les pièces de ce procès, publiés en 1885 dans le journal hollandais *Oud Holland* par M. Bredius et de Rouver, jettent un jour nouveau sur diverses circonstances de la vie de Rembrandt. Ses adversaires attaquaient la validité de l'inventaire, dressé par Rembrandt, de la fortune de sa femme défunte (Saskia); par suite de cela ont été de 1658 à 1662 cités divers témoins qui devaient faire leurs dépositions sur l'état de fortune de l'artiste au moment de la mort de sa femme. Rien que les noms de ces témoins, pour la plupart amis intimes de l'artiste, éveillent déjà notre intérêt. Le bijoutier Jan van Loo et sa femme declarent que Rembrandt, au moment de la mort de Saskia, possédait en fait d'objets d'orfèvrerie: un double collier de perles et un bracelet assorti, deux grandes perles, une bague avec diamants, une paire de boucles d'oreille en diamants, deux cuillers d'argent, deux bracelets avec émaille, un livre de prière dans une réliure d'un travail d'orfèvre etc. Philipp Koning, élève de Rembrandt, a déclaré que sept ans auparavant il lui a acheté une rivière de perles. Lodewyk van Ludick et Adrian de Baes déposent, en qualité d'amateurs et de marchands en objets d'art, amis intimes de Rembrandt à cette époque, que de 1640 à 1650 l'artiste avait chez lui pour 11,000 florins d'eaux-fortes, d'estampes, de raretés, antiquités, médailles et plantes maritimes, et que sa collection de tableaux représentait dans ce temps une valeur de 6.400 florins.—Un marchand de lin Jan Pieters dépose que Rembrandt l'a portraituré dans le grand tableau des arquebusiers (*Ronde de nuit*) et qu'il a reçu pour chaque figure, en moyenne, 100 florins, quelques fois plus, quelques fois moins, selon la place qu'occupe chaque personnage dans le tableau. La même chose a été confirmée par un autre témoin, qui a ajouté que la valeur du fameux tableau est de 1600 florins. Des déclarations faites par le marchand Adrien Bank nous apprennent qu'en 1647 Rembrandt avait reçu de lui 500 florins pour un tableau représentant *Susanne*; c'est certainement celui qui est actuellement dans la Galerie de Berlin et qui est daté de cette année. Qu'une pareille somme lui a été payée pour un portrait ou pour un tableau, par André de-Greffa, ceci découle de la déposition du beau-frère de Rembrandt, Hendrick Uilenburg. — Le Directeur de la Compagnie des Indes, Abraham Wilmerdonks déclare qu'en 1642 Rembrandt avait peint son portrait et celui de sa femme pour 500 florins, plus 60 fl. pour toiles et cadres. Enfin nous apprenons par la déclaration du dit van Ludick, que Rembrandt avait chez lui un tableau de Rubens représentant Héro et Léandre, et le lui a vendu en 1644 pour 530 florins.

Note 13. En 1664 Rembrandt, après avoir quitté le Rozegracht, alla demeurer quelque temps à Lauriengracht, mais en 1666 revint habiter le Rozegracht et y est mort. Vosmaer y est allé exprès pour rechercher la maison, dans laquelle Rembrandt a passé les dernières années de sa vie, et donne dans son ouvrage un intéressant récit des investigations qu'il y a faites. «Un jour», dit M. Vosmaer, «j'allai à la recherche au Rozegracht pour voir encore s'il ne restait plus de trace de la dernière demeure de Rembrandt, qui ne paraissait plus être connue. En face de l'emplacement où s'est trouvé le vieux Doolhof, au côté nord, je remarquai deux façades de vieux style portant des écussons, avec la date de 1652. Or c'est vers 1656 que Rembrandt s'établit sur ce quai. Au rez-de-chaussée d'une de ces maisons, se trouve l'atelier de M. Stracké, statuaire. Dès que j'entrai et regardai autour de moi, une vive ressemblance me frappa. Rembrandt a fait un croquis d'un vestibule, probablement dans sa maison. La vue est prise d'une chambre attenante où au coin à gauche se trouve une presse, à droite quelques marches d'un escalier. A travers la porte, on voit le vestibule, deux fenêtres et une porte ouverte par lesquelles on aperçoit le feuillage d'un arbre, un quai et les

façades du côté opposé du canal. Voilà bien le même lieu que celui où je me trouvais! M. Stracké eut la bienveillance de me montrer toute la maison dont l'état actuel permet de saisir celui d'autrefois. Le plancher, qui séparait les caves du premier étage, a disparu, mais on voit encore les consoles des poutres. Au second étage, deux chambres; celle qui donne sur le quai avait eu une belle cheminée et les murs sont encore garnis de plaques en faïence coloriée, recouvertes aujourd'hui d'un papier moderne. L'autre appartement qui a bien pu se prêter comme atelier de peintre, a trois fenêtres sur le nord. Le propiétaire a assuré au locataire actuel que la maison fut autrefois tellement garnie de marbre que la valeur des dépouilles en avait dépassé le prix d'achat de la maison. Même une ruelle, conduisant aux parties attenantes de la maison, en était pavée, et aujourd'hui encore, le dallage de la cuisine est en marbre de Carrare! On voit que la maison, nouvellement construite alors n'avait pas l'apparence d'une pauvre retraite».

Voilá donc apparemment la demeure où le vieil artiste a passé ses derniers jours et où sont encore éclos tant de chefs-d'oeuvres!»

Note 14. *Inventaire de Rembrandt.* Extrait du Registre des Inventaires (R, anno 1656) de la Chambre des Insolvables de la ville d'Amsterdam (p. 29—39).

Inventaire des peintures, ainsi que des meubles et ustensiles de ménage (meubelen en de huijsraet), appartenant à Rembrandt van Rijn, demeurant dans la Breestraet, près de l'écluse Sint-Antonis. *)

Dans le vestibule.

1. Un petit tableau de Ad. Brouwer, représentant un *Pâtissier* (*een Koekebacker*).
2. Un petit tableau de *Joueurs*, du même Brouwer.
3. Un petit tableau d'une jeune *Femme avec un petit enfant*, de Rembrandt van Rijn.
4. Un *Atelier de peintre*, du dit Brouwer.
5. Une *Grasse Cuisine*, du dit Brouwer.
6. Un buste en plâtre.
7. Deux petits Enfants nus, en plâtre.
8. Un petit Enfant endormi, en plâtre.
9. Un Soulier (*een poriese* (?) *schoen*).
10. Un petit paysage, de Rembrandt.
11. Un autre paysage, du même.
12. Une petite figure debout, du même.
13. Une *Nuit de Noël*, de Jan Lievensz.
14. Un *Jeronimus* (Saint Jérôme), de Rembrandt.
15. Une petite peinture de *Lièvres*, du même
16. Une petite peinture d'un *Cochon*, du même
17. Un petit paysage, de Hercules Segers.
18. Un paysage, de Jan Lievensz.
19. Un autre paysage, du même.
20. Un petit paysage, de Rembrandt.
21. Un *Combat de lions*, du même.
22. Un petit *Clair de lune*, de Jan Lievensz.
23. Une Tête, de Rembrandt.
24. Une Tête, du même.
25. Une *Nature morte* (objets immobiles, *stil leggent leven*), retouchée par Rembrandt.
26. Un *Soldat*, en cuirasse, du même.
27. Une *Vanitas*, retouchée par Rembrandt.
28. Une *dito* avec un sceptre, retouchée par le même.
29. Une Marine, *étoffée* par Hendrick Antonisz.
30. Quatre chaises espagnoles, garnies de cuir de Russie.
31. Deux chaises *dito*, avec coussins noirs.
32. Un gradin en bois de sapin.

Dans l'antichambre.

33. Une peinture d'un *Samaritain*, retouchée par Rembrandt.
34. Un *Homme riche*, de Palma Vetio, dont la moitié revient à Pieter de la Tombe.
35. Une Arrière-maison, de Rembrandt.

---

*) «Cet inventaire fut publié, pour la première fois, je pense, — en anglais, — par M. Nieuwenhuis, dans son livre intitulé: *A Review of the lives and works of some of the most eminent painters*, etc. London, 1834; puis, par Smith, toujours en anglais, dans son volume sur Rembrandt, t. VII de son *Catalogue raisonné*, etc. London, 1836. Immerzeel dans son *Eloge de Rembrandt* (*Lofrede op Rembrandt*), Amsterdam, 1841, donne le texte hollandais. C'est à Charles Blanc qu'on doit la première traduction française, publiée d'abord, en 1853, dans son grand ouvrage in-f°, *l'OEuvre de Rembrandt reproduit par la photographie*, etc.; puis, en 1859, dans ses deux volumes in-8°, publiés chez Gide. Ces trois versions, en hollandais, en anglais et en français, diffèrent en plusieurs endroits, soit qu'on n'ait pas bien lu le texte, soit qu'on ne l'ait pas bien traduit. Le savant archiviste d'Amsterdam, M. Scheltema, a repris et étudié l'original, d'après lequel nous avons fait et vérifié cette traduction. Encore reste-t-il plusieurs mots intraduisibles et même inintelligibles aujourd'hui. — Dans l'original, les articles ne sont pas numérotés. «(Note de W. Burger; Rembrandt, Paris 1866; p. 92 — 109).

36. Deux *Lévriers* d'après nature, du même.
37. Une *Descente de croix*, grande dimension, de Rembrandt, avec un beau cadre doré.
38. Une *Résurrection de Lazare*, du même.
39. Une Courtisane se parant, du même.
40. Un petit *Bois*, de Hercules Segers.
41. Un *Tobie*, de Lasman.
42. Une *Résurrection de Lazare*, de Jan Lievensz.
43. Un petit Paysage montagneux, de Rembrandt.
44. Un petit Paysage, de Govert Jansz.
45. Deux Têtes, de Rembrandt.
46. Une grisaille, de Jan Lievensz.
47. Deux grisailles, de Percellis.
48. Une Tête, de Rembrandt.
49. Une *dito*, de Brouwer.
50. Une *Vue de dunes*, de Percellis.
51. Une *dito*, plus petite, du même.
52. Un petit *Hermite*, de Jan Lievensz.
53. Deux petites Têtes, de Lucas van Valckenburch.
54. Un *Camp en feu*, de Bassan le vieux.
55. Un *Charlatan*, d'après Brouwer.
56. Deux Têtes, de Jan Pinas.
57. Une Perspective, de Lucas van Leijden.
58. Un *Prêtre*, d'après Jan Lievensz.
59. Un petit Modèle, de Rembrandt.
60. Un Troupeau et son berger, du même.
61. Un dessin, du même.
62. Une *Flagellation du Christ*, du même.
63. Une grisaille, de Persellis.
64. Une grisaille, de Sijmon de Vlieger.
65. Un petit Paysage, de Rembrandt.
66. Une Tête d'après nature, du même.
67. Une Tête, de Raefel Urbijn (Raphaël).
68. Quelques Maisons d'après nature, de Rembrandt.
69. Un petit Paysage d'après nature, du même.
70. Quelques Maisonnettes, de Hercules Segers.
71. Une *Junon*, de Pinas.
72. Un miroir dans un cadre d'ébène.
73. Un cadre d'ébène.
74. Un rafraîchissoir en marbre.
75. Une table en bois de noyer, avec un tapis de Tournay.
76. Sept chaises espagnoles, avec coussins de velours vert.

Dans la chambre après l'antichambre.

77. Une peinture de Jefta (Jephté).
78. Une *Vierge* avec un petit enfant, de Rembrandt.

79. Un *Crucifiement du Christ*, esquissé par le même.
80. Une *Femme nue*, du même.
81. Une copie d'après Hanibal Crats (Carrache).
82. Deux demi-figures, de Brouwer.
83. Une autre copie d'après Hanibal Crats.
84. Une petite Marine, de Percellis.
85. Une Tête de vieillard, par van Eijck.
86. Un Portrait d'un mort, de Abraham Vinck.
87. Une *Résurrection d'un mort*, de Aerde van Leijden.
88. Une esquisse, de Rembrandt.
89. Une copie d'après une esquisse de Rembrandt.
90. Deux Têtes d'après nature, de Rembrandt.
91. La *Consécration du temple de Salomon*, en grisaille, du même.
92. La *Circoncision du Christ*, copie d'après Rembrandt.
93. Deux petits Paysages, de Hercules Segers.
94. Un cadre doré.
95. Une petite table en chêne.
96. Quatre écrans en carton.
97. Une presse en chêne.
98. Quatre chaises communes.
99. Quatre coussins de chaise, verts.
100. Un chaudron en cuivre.
101. Un porte-manteau.

Dans la chambre de derrière, ou la salle.

102. Un petit *Bois*, d'un maître inconnu.
103. Une *Tête de vieillard*, de Rembrandt.
104. Un grand Paysage, de Hercules Segers.
105. Une Tête de femme, de Rembrandt.
106. La *Concorde du pays*, par le même.
107. Un petit *Village*, de Govert Jansz.
108. Un petit *Bœuf* d'après nature, de Rembrandt.
109. Un grand tableau de la *Samaritaine*, de Sjorjon (Giorgione), dont la moitié revient à Pieter la Tombe.
110. Trois Figures antiques.
111. Une esquisse des *Funérailles du Christ*, de Rembrandt.
112. Une petite *Barque de saint Pierre*, de Aertie van Leijden.
113. La *Résurrection du Christ*, de Rembrandt.
114. Une petite figure de *Vierge*, de Raefel Urbijn.
115. Une *Tête de Christ*, de Rembrandt.
116. Un petit *Effet d'hiver*, de Grummers (Grimmer).
117. Le *Crucifiement de Jésus*, de Lelij de Novellaene.
118. Le *Christ*, Tête, de Rembrandt.

119. Un petit *Bœuf*, de Lasman.
120. Une *Vanitas*, retouchée par Rembrandt.
121. Un *Ecce Homo*, en grisaille, de Rembrandt.
122. Un *Sacrifice d'Abraham*, par Jan Lievensz.
123. Une *Vanitas*, retouchée par Rembrandt.
124. Un Paysage en grisaille, de Hercules Segers.
125. Un *Effet de soir*, de Rembrandt.
126. Un grand miroir.
127. Six chaises avec coussins bleus.
128. Une table en chêne.
129. Un tapis de table brodé.
130. Une presse à linge, en bois de cèdre.
131. Une petite armoire à linge, du même bois.
132. Un lit et un traversin.
133. Deux oreillers.
134. Deux couvertures.
135. Une tenture de lit bleue.
136. Une chaise en nattes.
137. Un fer à repasser.

Dans le cabinet d'objets d'art.

138. Deux globes.
139. Une petite boîte avec des minéraux.
140. Une petite colonne.
141. Un petit pot d'étain.
142. Un Enfant qui pisse.
143. Deux coupes des Indes-Orientales.
144. Une jatte *dito*, avec un Chinois.
145. Une statue d'une impératrice.
146. Une boîte à poudre des Indes orientales.
147. Une statue de l'empereur Augustus.
148. Une tasse des Indes.
149. Une statue de Tiberius.
150. Une boîte à coudre des Indes-Orientales.
151. Un buste de Caijus.
152. Un Caligula.
153. Deux casoars (grands oiseaux indiens), en porcelaine.
154. Un Héraclite.
155. Deux figurines en porcelaine.
156. Un Nero.
157. Deux casques en fer.
158. Un casque japonais.
159. Un casque (*curbaetse* (?) *helmet*).
160. Un empereur romain.
161. Un nègre moulé sur nature.
162. Un Socrates.
163. Un Homerus.
164. Un Aristoteles.
165. Une Tête antique, brunie.
166. Une Faustine.
167. Une armure de fer, avec un casque.
168. Un empereur Galba.
169. Un *dito* Otto.
170. Un *dito* Vetellius.
171. Un *dito* Vespasianus.
172. Un Titus Vespasianus.
173. Un *dito* Domitianus.
174. Un *dito* Silius Brutus.
175. Quarante-sept pièces d'histoire naturelle, empruntées à la mer ou à la terre.
176. Vingt-trois pièces, animaux de mer ou de terre.
177. Un hamac, avec deux calebasses, une de cuivre.
178. Huit plâtres moulés sur nature, grands.

Sur l'étagère du fond.

179. Une grande quantité de coquilles et plantes marines, de moulages sur nature, et beaucoup d'autres curiosités.
180. Une statue de l'Amour antique.
181. Une petite arquebuse, un pistolet.
182. Un précieux bouclier en fer, orné de figures de Quintijn le maréchal (Quintin Massys).
183. Un ancien cornet à poudre.
184. Un cornet à poudre turc.
185. Une petite cassette avec médailles.
186. Un bouclier tressé.
187. Deux figures entièrement nues.
188. La Tête du prince Maurits, moulée sur nature après sa mort.
189. Un lion et un taureau, modelés d'après nature.
190. Quelques cannes.
191. Une arbalète.

Suivent les portefeuilles.

192. Un portefeuille rempli d'esquisses de Rembrandt.
193. Un portefeuille avec gravures sur bois, de Lucas van Leijden.
194. Un portefeuille, gravures sur bois, de Was.
195. Un *dito* avec gravures sur cuivre, de Vani et autres, ainsi que de Barotius (Baroche).
196. Un portefeuille avec gravures sur cuivre, de Raefel Urbijn.
197. Un bois de lit, doré, sculpté par Verhulst.
198. Un portefeuille avec gravures sur cuivre, de Lucas van Leijden, en double et en simple exemplaire.
199. Un portefeuille avec dessins des principaux maîtres du monde entier.
200. Le précieux œuvre de Andre de Montaingie (Mantegna).

201. Un grand portefeuille plein de dessins et gravures de beaucoup de maîtres.
202. Un portefeuille, encore plus gros, de dessins et gravures de différents maîtres.
203. Un portefeuille rempli de curieux dessins en miniature, outre diverses gravures, sur cuivre ou sur bois, de différents costumes.
204. Un portefeuille plein de gravures de Breugel le vieux.
205. Un *dito* avec gravures de Raefel Urbijn.
206. Un *dito* d'estampes très-précieuses, du même.
207. Un *dito* plein d'estampes, de Antonij Tempest.
208. Un *dito*, gravures sur cuivre et sur bois, de Lucas Craenoogh (Cranach).
209. Un portefeuille de Hanibal, Augustijn et Loduwijck Crats (Carrache), Guwido le Bolonais (Guido Reni) et Spanjolette (Ribera).
210. Un portefeuille avec figures gravées au burin et à l'eau-forte, de Antonij Tempeest.
211. Un grand portefeuille, du même.
212. Un grand portefeuille, de Rembrandt.
213. Un portefeuille avec gravures sur cuivre, de Goltseus et Muller, consistant en portraits.
214. Un portefeuille de Raefel de Urbijn, très-belles épreuves.
215. Un portefeuille avec dessins de Ad. Brouwer.
216. Un *dito*, très-grand format, avec presque toutes les œuvres de Titiaen.
217. Quelques raretés, en petits vases et verres de Venise.
218. Un vieux portefeuille avec un nombre d'esquisses de Rembrandt.
219. Un vieux portefeuille.
220. Un gros portefeuille plein d'esquisses de Rembrandt.
221. Un autre vieux carton, vide.
222. Un petit trictrac.
223. Une très-ancienne chaise.
224. Une écuelle de Chine avec des minéraux.
225. Un grand morceau en branches de corail.
226. Un portefeuille plein de statues gravées en taille-douce.
227. Un portefeuille de Heemskerck, formant tout l'œuvre du maître.
228. Un portefeuille plein de portraits, de van Dyck, Rubens et divers autres anciens maîtres.
229. Un portefeuille plein de paysages de divers maîtres.
230. Un *dito* plein des œuvres de Michiel Angelo Bonarotti.
231. Deux petites corbeilles tressées.
232. Un portefeuille avec des sujets libres, par Raefel, Roest (Rosso), Hanibal Crats et Julio Bonasoni.
233. Un portefeuille plein de paysages de différents maîtres célèbres.
234. Un portefeuille plein de vues d'édifices turcs, de Melchior Lorich (Lorch), Hendrick van Aelst et autres, représentant la vie turque.
235. Un petit panier des Indes Orientales, contenant diverses estampes de Rembrandt, Hollaert, Cocq et autres.
236. Un portefeuille, relié en cuir noir, avec les meilleures esquisses de Rembrandt.
237. Une armoire à gravures, pleine d'estampes de Hubse Marten (Martin Schöngauer), Holbeen, Hans Broesmer et Isarel van Ments.
238. Encore un portefeuille de tout l'œuvre de Rembrandt.
239. Un portefeuille plein de dessins de Rembrandt, représentant des hommes et des femmes, nus.
240. Un portefeuille plein de dessins de monuments et de vues de Rome, de tous les principaux maîtres.
241. Un panier chinois, plein de têtes moulées.
242. Un album vide.
243. Un *dito*, comme le précédent.
244. Un *dito*, de dessins, d'après nature, par Rembrandt.
245. Un *dito* avec des gravures de Rubens et de Jaques Jordaens.
246. Un album plein de portraits de Mierevelt, Titiaen et autres.
247. Un petit panier chinois.
248. Un *dito* plein d'estampes d'architecture.
249. Un *dito* plein de dessins de Rembrandt, représentant des animaux d'après nature.
250. Un petit panier plein d'estampes de Frans Floris, Buijteweeh, Goltseus et Abraham Bloemer.
251. Un paquet de dessins, d'après l'antique, par Rembrandt.
252. Cinq cahiers in-4°, pleins de dessins de Rembrandt.
253. Un *dito* plein d'estampes d'architecture.
254. La *Médée*, tragédie de Jan Six.
255. Jérusalem entière, de Jacob Calot.
256. Un album en parchemin, plein de paysages d'après nature, par Rembrandt.
257. Un album plein de croquis de figures, par Rembrandt.
258. Un écrin en bois, avec des assiettes.

259. Un cahier plein de vues, dessinées par Rembrandt.
260. Un *dito* avec des échantillons de calligraphie.
261. Un *dito* plein de statues, dessinées d'après nature, par Rembrandt.
262. Un cahier, par le même.
263. Un *dito* plein d'études de Pieter Lasman, dessinées à la plume.
264. Un cahier, de Lasman, à la sanguine.
265. Un *dito*, d'études de Rembrandt, dessinées à la plume.
266. Un *dito*, *ut s* (supra).
267. Un *dito*, *ut supra*.
268. Encore un *dito* du même.
269. Encore un *dito* du même.
270. Un *dito*, grand, avec des vues du Tyrol, dessinées d'après nature par Roelant Savrij.
271. Un cahier plein de dessins, par divers maîtres distingués.
272. Un cahier in-4°, plein d'études de Rembrandt.
273. Le Livre des proportions, d'Albert Dürer, gravures en bois.
274. Encore un volume, rogné, contenant les œuvres de Jan Lievensz et de Ferdinando Bol.
275. Quelques paquets avec des études de Rembrandt et d'autres.
276. Un lot de papiers de très-grand format.
277. Une armoire avec des gravures de van Vliet, d'après des peintures de Rembrandt.
278. Un paravent recouvert en drap.
279. Un hausse-col en fer.
280. Un tiroir où sont un oiseau de paradis et six éventails.
281. Quinze volumes de divers formats.
282. Un livre allemand, avec des figures de guerriers.
283. Un *dito*, avec des figures gravées sur bois.
284. Un Flavio Sevûs, en allemand, étoffé de figures de Tobias Timmerman.
285. Une vieille Bible.
286. Un encrier en marbre.
287. Le moule en plâtre du prince Maurits.

Dans l'antichambre du cabinet de curiosités.

288. Un *Joseph*, de Aertge van Leijden.
289. Trois gravures encadrées.
290. La *Salutation de Marie*.
291. Un petit paysage d'après nature, de Rembrandt.
292. Un petit paysage, de Hercules Segers.
293. La *Descente de croix*, par Rembrandt.

294. Une Tête d'après nature.
295. Une Tête de mort, retouchée par Rembrandt.
296. Un plâtre du *Bain de Diane*, par Adam van Vianen.
297. Un Modèle d'après nature, par Rembrandt.
298. Trois petits chiens d'après nature, par Rembrandt.
299. Un Livre peint, par le même.
300. Une Tête de Marie, par le même.
301. Un *Clair de lune*, retouché par Rembrandt.
302. Une copie de la *Flagellation du Christ*, d'après Rembrandt.
303. Une *Femme nue*, modelée d'après nature par Rembrandt.
304. Un paysage ébauché d'après nature, par le même.
305. Un Cheval, d'après nature, par le même.
306. Un petit tableau de Hals le jeune (Dirk Hals, ou un des fils de Frans Hals?).
307. Un Poisson, d'après nature.
308. Un bassin en plâtre, avec des figures nues, par Adam van Vianen.
309. Un vieux coffre.
310. Quatre chaises avec les sièges en cuir noir.
311. Une table de sapin.

Dans le petit atelier.

Dans le premier compartiment.

312. Trente-trois pièces, vieilles arquebuses et instruments à vent.

Dans le second compartiment.

313. Soixante pièces, arquebuses, flèches, javelots, massues et arcs des Indes.

Dans le troisième compartiment.

314. Treize pièces, tambours et flûtes.

Dans le même compartiment.

315. Treize pièces, flèches, arcs, boucliers et autres.

Dans le quatrième compartiment.

316. Une grande quantité de mains et de têtes, moulées sur nature, plus une harpe et un arc turc.

Dans le cinquième compartiment.

317. Dix-sept mains et bras moulés sur nature.
318. Un certain nombre de bois de cerf.
319. Quatre arcs et arbalètes.
320. Cinq anciens casques et boucliers.
321. Neuf calebasses et bouteilles.

322. Deux portraits modelés, représentant Bartholt Been et sa femme.
323. Un plâtre moulé d'après un antique grec.
324. La statue de l'empereur Agriepa.
325. *Dito* de l'empereur Aurelius.
326. Une Tête de Christ, *d'après nature* (*sic*).
327. Une Tête de satyre avec des cornes.
328. Une Sibylle antique.
329. Un Laechon (*Laocoon*) antique.
330. Une grande plante marine.
331. Un Vitellius.
332. Un Sénèque.
333. Trois ou quatre Têtes de femme antiques.
334. Encore quatre autres Têtes.
335. Une petite pièce d'artillerie en métal.
336. Une certaine quantité de morceaux d'étoffes anciennes, de diverses couleurs.
337. Sept instruments à cordes.
338. Deux petites peintures de Rembrandt.

Dans le grand atelier.

339. Vingt pièces, hallebardes, épées et éventails indiens.
340. Un costume d'homme et de femme des Indes.
341. Un casque de géant.
342. Cinq cuirasses.
343. Une trompette en bois.
344. Deux Maures, en un tableau, par Rembrandt.
345. Un Enfant, de Michael Angelo Bonalotti.

Dans le vestibule de l'atelier.

346. Une peau de lion et une peau de lionne, et deux pelisses en fourrures.
347. Un grand tableau représentant Diane.
348. Un *Butor*, peint d'après nature, par Rembrandt.

Dans le petit bureau.

349. Dix peintures, tant grandes que petites, par Rembrandt.
350. Un bois de lit.

Dans la petite cuisine.

351. Un pot à l'eau en étain.
352. Quelques pots et poêles.
353. Une petite table.
354. Un garde-manger.
355. Quelques vieilles chaises.
356. Deux coussins de chaises.

Dans le corridor.

357. Neuf assiettes blanches.
358. Deux plats en terre.

Linge qu'on dit être à blanchir.

359. Trois chemises d'homme.
360. Six mouchoirs.
361. Douze serviettes.
362. Trois nappes de table.
363. Quelques cols et manchettes.

Ainsi fait et inventorié les 25 *et* 26 *juillet* 1656.

Note 15. *Contes absurdes sur la prétendue avarice de Rembrandt.* Houbraken et Sandrart reprochent à Rembrandt la simplicité de sa vie et l'accusent d'avarice. Houbraken, recueillant les racontars de Hoogstraeten, élève de Rembrandt, qui a connu la vie intime du maître, raconte à ce sujet un tas d'anecdotes malveillantes. Selon Sandrart, Rembrandt aurait eu dans le premier temps de son installation à Amsterdam, beaucoup d'élèves, appartenant à des familles aisées, et qui demeuraient chez lui en lui payant chacun 100 florins par an. Rembrandt en outre aurait tiré son profit de leurs ouvrages, en les retouchant et en les vendant pour siennes; il gagnait de cette manière par an pas moins de 2500 florins. Avec cela vivait-il chichement, son dîner ne se composait que d'un morceau de fromage et d'un hareng. Il aurait été très avide d'argent et pour en gagner il aurait eu recours à toutes espèces de ruses et de trucs: laissait vendre ses objets aux enchères sous des noms supposés et venait lui-même pousser les enchères; envoyait son fils porter les gravures aux amateurs, laissant croire sous main qu'elles lui étaient volées; propageait lui-même le bruit de son départ pour Londres, tandis qu'il n'a jamais quitté Amsterdam. Une fois il aurait mis en circulation la nouvelle de sa mort, pour pouvoir hausser le prix de ses ouvrages.

On l'accusait encore qu'il introduisait des changements dans ses estampes, dans l'unique intention de forcer les amateurs à acheter plusieurs exemplaires d'une même planche. Tout collectionneur voulait avoir un Joseph au visage blanc, et un autre au visage ombré; la femme au poêle avec bonnet et sans bonnet; le mariage de Jason avec une Junon ayant sur sa tête un bonnet, et un second exemplaire où Junon est coiffée d'une couronne; le chasseur avec une maison et un grenier à foin, et le même chasseur — sans maison ni grenier, etc. Sandrart relate que les élèves connaissant sa cupidité, peignaient des pièces d'or sur des chiffons de papier et en jettaient

dans tous les coins de la chambre pour le turlupiner.

Il se peut qu'il y eut un brin de vérité dans l'un ou l'autre de ces récits malveillants. On a toujours reproché aux amateurs et aux collectionneurs de pousser l'esprit d'économie jusqu'à la lésinerie; un homme peu fortuné doit s'imposer beaucoup de privations dans les dépenses de sa maison pour avoir à sa disposition assez d'épargnes afin de pouvoir profiter des occasions d'acheter à des prix élevés des objets d'art. Très caractéristique est l'anecdote racontée par Ch. Blanc et que nous avons insérée dans notre catalogue, dans la description du portrait de Tolling, № 284.

Rembrandt bien que jouissant d'une aisance honnête, n'était cependant pas riche; et sa manie de collectionneur absorbait beaucoup d'argent; il eut donc été fort naturel qu'il fit des économies sur les dépenses de son ménage.

Et puis, Rembrandt n'a jamais oublié qu'il était fils de meunier; il se rappellait toujours avec amour et respect du temps qu'il dînait chez ses parents «d'un morceau de fromage et d'un simple hareng», que les biographes se sont plu à tant ridiculiser. Un caractère fort et entier, tel que Rembrandt, ne pouvait avoir rien de commun avec ces bourgeois-gentilshommes, qui une fois «arrivés», font tous leurs efforts pour faire oublier leur humble extraction.

Note 16. *L'épuration de l'oeuvre de Rembrandt par l'élagage des pièces d'authenticité douteuse.* Le nombre de tableaux, de dessins et de gravures formant l'oeuvre de Rembrandt est si considérable, que les connaisseurs se demandaient déjà depuis longtemps s'il est bien possible qu'un seul homme eut pu produire tant sans se faire aider par autrui.

Gersaint ne range dans l'oeuvre de Rembrandt que les pièces qu'il a trouvé dans les collections connues, formées de feuilles venues presque directement des mains du maître. Bartsch s'en tient aussi à cette méthode, en rejettant même quelques planches cataloguées dans le supplément de Gersaint, par la raison que ces planches ne se trouvaient pas dans aucune des collections authentiques. Wilson et Claussin ont encore rejetté quelques feuilles cataloguées dans Bartsch, mais par compensation Wilson a ajouté quatre nouveaux paysages, dont un qui n'offre aucune analogie avec les travaux de Rembrandt (dans mon Atlas № 996). A sa suite Ch. Blanc a entrepris l'épuration du catalogue de Bartsch, et — il faut le dire — l'a faite avec beaucoup de circonspection, bien que, tout en rejettant quelques bonnes eaux-fortes, il eut rajouté, par contre, sans beaucoup de raisons, quelques nouvelles pièces médiocres. Ces pièces sont reproduites dans mon Atlas sous les №№ 997 — 1000, et dès lors tout connaisseur peut juger par lui-même s'il est loisible de les prendre pour des oeuvres du grand maître. Il est curieux que Blanc, tout en attribuant à Rembrandt une petite tête qui se trouve au Musée d'Amsterdam, passe sous silence une autre tête, qui a été gravée sur la même planche (№№ 998 et 999 de mon Atlas). Dans le dernier temps une épuration plus énergique a été faite à l'occasion de l'exposition des eaux-fortes de Rembrandt dans l'ordre chronologique à Londres, dans la galerie du Burlington Fine Arts Club. Les principaux promoteurs de cette entreprise furent M. Francis Seymour-Haden, grand connaisseur des gravures et célèbre eau-fortiste lui-même, et le révérend Charles Henry Middleton, auteur du meilleur Catalogue descriptif de l'oeuvre gravée de Rembrandt. Ils prirent l'affaire très à coeur et une polémique bien acerbe s'est engagée entre eux.

Il n'y a pas à douter: plusieurs feuilles rangées par Bartsch dans l'oeuvre de Rembrandt, sont de ses élèves et n'ont été que retouchées ou corrigées par le maître; il est tout aussi certain que les élèves ont aidé leur maître dans d'autres feuilles encore, dans lesquelles la plupart des travaux ont été exécutés par Rembrandt lui-même. Mais c'est ce qu'ont fait aussi et Rubens, et Van Dyk, et Raphael, et Murillo et tant d'autres. Y a-t-il beaucoup d'ouvrages formant leurs oeuvres, qui aient été peints en entier de la main de ces maîtres? Dans un très grand nombre de leurs ouvrages ils se sont fait aidé par des élèves, et eux-mêmes se sont contenté d'y mettre la dernière main. Et cependant personne n'a pensé à rejetter des catalogues de leurs oeuvres les tableaux peints de cette manière.

Bien le contraire; la *Transfiguration* qui est au Vatican, et dans laquelle la principale moitié du tableau, a été peint par les élèves, — a été proclamée par Poussin comme le chef-d'oeuvre de Raphael et comme la plus sublime création de la peinture. Rembrandt n'a agi que comme ces grands maîtres; il avait beaucoup d'élèves qu'il employait aux travaux préparatoires. Prenez par exemple les

deux grandes planches: *la descente de Croix*, B. 81 et le *Ecce Homo*, B. 77; elles sont presqu'en entier gravées au burin, qui n'était pas l'outil habituel de Rembrandt; et était-il bien nécessaire qu'il fît lui-même le travail fastidieux de couvrir une grande planche d'un bout à l'autre de hachures uniformes et rudes; il n'y a pas à douter qu'il fit faire ce travail «artistique» à un de ses élèves, et pas des meilleurs. Mais il est tout aussi certain qu'après que l'élève eut achevé sa tâche, la planche est revenue aux mains du maître qui a repris alors tous les contours, refait les têtes et retouché la plupart des figures. Dans la catégorie des feuilles de cette sorte il convient de ranger encore le *Bon Samaritain*, pièce où on remarque encore plus de travaux de la main du maître, que dans les deux précédentes, ainsi qu'une série de têtes, que Seymour-Haden attribue à Van Vliet, et qui en effet ont pu être commencées par ce graveur de peu de talent, mais qui certainement ont été retouchées par Rembrandt *). Il suffit de les comparer avec les gravures ordinaires de Van Vliet, de 1631 et des années suivantes; ce sont des oeuvres extrêmement médiocres, très faibles de dessin. J'en ai déjà parlé dans la biographie de Rembrandt, quand j'avais à raconter de quelle manière il travaillait; j'y ai fait observer entre autre que dans quelques feuilles fort médiocres de Vliet on trouve des têtes exécutées évidemment par Rembrandt, comme par exemple les têtes de Saint Philippe et de l'Eunuque de la reine de Candace, B. 12, la tête de Loth, dans l'estampe *Loth et ses filles* B. 1 et la tête de la *Vieille femme lisant*, B. 18; cette tête a dû être retouchée par Rembrandt, mais la main de la Vieille est entièrement le travail du maître; on ne trouverait rien de semblable dans tout l'oeuvre de Vliet **).

Voici l'opinion de M. Seymour-Haden sur l'authenticité des pièces sorties de l'atelier de Rembrandt dans les années 1631 — 1639. «Nous arrivons maintenant à une série de planches appartenant entièrement à cette époque, et dont nous nions absolument l'authenticité; il y en a bien encore quelques unes ici, mais la plus grande partie en a été rejetée. Nous croyons *qu'elles ne sont qu'en partie, et même en très petite partie, de Rembrandt, et que, quoique de son dessin, exécutées dans sa maison, sous sa surveillance et corrigées par lui, elles ont été faites par ses adeptes et élèves.* Telles sont — outre un grand nombre de têtes de Van Vliet signées R. H. qui ne sont pas ici, mais décrites dans tous les catalogues comme oeuvres de Rembrandt — la petite pièce sur bois, le «Philosophe avec un sablier» (C. B. 113), qui est de Lievens; le «Buste de Vieillard» (C. B. 216), par Bol; la «Fuite en Égypte» (C. B. 25), signée «Rembrandt inventor et fecit», probablement aussi de Bol, d'après un dessin de Lastman; le «Bon Samaritain» (C. B. 41), signé, comme ci-dessus, par Bol ou Rottermondt; la grande «Résurrection de Lazare», signée R. H. v. Rijn. f-t»; la grande «Descente de croix», signée «Rembrandt fecit cum priv., 1633» par Lievens; la «Fortune contraire» (C. B. 81), probablement par Bol; le «Rembrandt à l'oiseau de proie» et le «Rembrandt aux cheveux crépus», probablement par Van Vliet; les «Trois Têtes orientales» (C. B. 173, 288 et 289), signées «Rembrandt geretuckerdt, 1635», et «l'Ecce Homo, Rembrandt f. cum privil.», par Lievens; le «Saint Jérôme en méditation» (C. B. 77), signé «Rembrandt, 1634», probablement par Bol; enfin le «Peseur d'or», signé «Rembrandt f-t, 1639», dont la tête et les épaules sont seules du maître, et le «Rembrandt dessinant», d'après le modèle dont l'ébauche seule est faite par lui, sont également du même artiste.» (S.-Haden 21).

«Dans tout ceci, la difficulté d'attribution est triple. Premièrement comme nous l'avons déjà dit, par l'acte constitutif même de la corporation

---

*) Une particularité singulière à noter: quelques planches ont été gravées à l'eau-forte par Rembrandt lui-même — *le peseur d'or*, la tête *du vieillard* B. 260, *l'homme faisant la moue*, même la *grande descente de croix;* — mais dans le II état ces pièces ont été reprises au burin et ont baissé au point de vue artistique. Dans le *Peseur d'or* le visage du caissier a été de nouveau gravé par Rembrandt, mais les visages des trois autres figures sont restés presque sans retouches de sa main. Pour vérifier ces singularités voyez les phototypies des différents états de ces planches dans mon Atlas.

**) Même au nombre des pièces non douteuses de Rembrandt, qui n'ont jamais été rejettées par les rigoristes, il se trouvera quelques unes, comparativement peu importantes, qui ne portent pas le cachet du travail du maître et qui ne sont considérées comme authentiques que parce qu'elles se trouvaient déjà dans des collections contemporaines de Rembrandt, et n'ont pas été contestées jusqu'à présent. Sont elles en effet de lui ou non, cette question, vu le peu d'importance de ces pièces, est assez oiseuse, et peut être mise de côté, sans que l'histoire du développement artistique du maître ait à en souffrir, quand même tout collectionneur tiendrait à savoir qui a gravé les griffonnages B. 371, 373, 375, est-ce la même main qui a tracé la célèbre Pièce de cent florins?

des peintres à la Haye, qui interdisait aux élèves, pendant la durée de leur apprentissage, de signer leurs propres ouvrages; secondement, parce que ces pièces, dans lesquelles le travail des élèves a été utilisé, sont, après tout, composées par Rembrandt, et, par conséquent, empreintes de son style; troisièmement, ces mêmes pièces sont devenues assez trompeuses, par ce fait qu'elles ont reçu les corrections de Rembrandt et ont été publiées sous le couvert de son nom.» (S.-Haden, Rembrandt. Paris 1880, 16).

Ainsi Seymour-Haden lui-même ne conteste pas que presque dans toutes les pièces qu'il rejette de l'oeuvre de Rembrandt et qu'il attribue à ses élèves, on voit plus ou moins la main du maître lui-même. Mais dès que la planche a été gravée d'après son dessin, dans son atélier et sous ses yeux, qu'elle porte les traces de son propre travail et qu'il la signé de son nom, — quel droit avons nous de la supprimer de son oeuvre?

Dutuit fait observer très judicieusement que si l'on s'en tient à la méthode des modernes investigateurs, on arriverait peu a peu à supprimer du Catalogue de l'oeuvre de Rembrandt une bonne moitié des pièces, en jettant dehors les unes comme n'ayant pas assez de valeur artistique, les autres— comme ouvrages de ses élèves. Mais alors il eut été plus simple de faire le choix des meilleurs pièces, et envoyer tout le reste «aux archives», c. à d. les cacher dans des portefeuilles à part et ne les faire voir qu'aux amateurs peu difficiles*).

Je ne conteste pas l'utilité de débarrasser le portefeuille de Rembrandt de quelques feuilles qui y sont entrées par hasard et ne sont évidemment pas de lui; mais je pense qu'une pareille épuration doit être le résultat d'un travail sérieux, et non d'un arbitraire, affranchi de l'obligation de produire des preuves à l'appui.

Les ouvrages des élèves de Rembrandt n'ont pas encore été étudiés de plus près, et cependant il y a dans leur nombre des artistes de grande valeur, tels que Bol et Lievens, qui dans leurs meilleurs ouvrages ne le cèdent que bien peu au maître. On doit attendre avec impatience l'étude promise par Middleton, qui à juger d'après son catalogue de Rembrandt, devra être un travail remarquable. On désirerait pourtant y voir annexées de nombreuses phototypies afin de mettre les lecteurs en mesure de vérifier par eux-mêmes les déductions de l'auteur.—Les connaisseurs-écrivains ont quelques fois le tort de vouloir prétendre qu'on les croie sur parole: «je suis moi-même graveur, et comprend mieux la chose; vous n'êtes pas peintre, vous n'êtes qu'un simple amateur, par conséquent vous ne pouvez pas comprendre la différence» et ainsi de suite. — Et cependant un simple mortel peut quelquefois voir plus juste qu'un connaisseur patenté, dont la vue s'est émoussée par suite d'une longue pratique et presque toujours possédé par un amour prépondérant pour tel ou tel maître.

Et puis que de jugements contradictoires portés par des connaisseurs sur une même pièce! Ainsi M. Delaborde, critique d'art très connu, tient le *Ecce Homo*, B. 77 pour l'oeuvre la plus parfaite et la mieux finie de Rembrandt, tant sous le rapport de la composition, que sous celui de l'exécution, tandis que M. Seymour-Haden qualifie cette estampe d'oeuvre grossière, indigne de la célébrité qu'on lui a faite et que l'on paye cher uniquement par ignorance.

Claussin trouve que le *David*, B. 41 est «une des plus faibles pièces du maître»; Ch. Blanc au contraire la nomme «une des plus belles». Selon Bartsch, *Jacob pleurant la mort de son fils Joseph*, B. 38, est un morceau, quoique petit, un des meilleurs de Rembrandt, tandis que les connaisseurs de nos jours rejettent complètement cette feuille de l'oeuvre du maître. — Middleton rejette le IV état de la planche *Les troix Croix* B. 78, et Blanc est tout plein d'extase devant cette pièce: «ce n'est pas gravé, dit-il, c'est peint par l'eau-forte». Middleton attribue à Lievens non seulement les belles têtes orientales B. 286—288, mais même l'homme en cheveux, B. 289, cette feuille magnifique, un des ornements de la toute riche collection de portraits de Rembrandt. Il doute même de l'authenticité du vieillard, B. 290! Ch. Blanc est au contraire en admiration devant cette tête et

*) Il eut été plus judicieux de commencer par exclure de l'oeuvre de Rembrandt les feuilles qui y figurent par hasard, n'ayant rien de commun avec la manière du maître, par exemple: B. 108 *l'heure de la mort*; B. 145 *l'Astrologue*, B. 341 étude pour la *Grande Mariée Juive* etc., gravées par Bol, sans aucune participation de la part de Rembrandt; cette dernière pièce est même signée Bol en toutes lettres, sur la poitrine; à rejetter le *paysage à la tour carrée*, B. 238, signé par son auteur — Jan Konink; la pièce rare — le *maure blanc*, B. 339, signé A. de Hae (bien que je n'ai pu sur aucun exemplaire déchiffrer ce nom). Après cela faire deux parts du reste des pièces: la première serait composée de tous les ouvrages incontestablement faits par Rembrandt lui-même, sans l'aide d'autrui; et la seconde comprendrait toutes celles, qui, préparées par des élèves, n'ont été que retouchées ou corrigées par le maître.

s'écrie avec étonnement: «et c'est là que M. Middleton appelle une pièce un peu douteuse» *).

Du reste, Ch. Blanc lui-même, tout en étant un juge consiencieux de l'oeuvre de Rembrandt a hasardé quelquefois des appréciations peu fondées; dans un de ses ouvrages il dit, par exemple, au sujet d'une pièce: «c'est un Rembrandt indubitable», et une autre fois il rejette cette même pièce sur *l'avis de certaines personnes.* Un autre connaisseur voit un Rembrandt authentique dans une figure coupée du griffonnage B. 366, et rejette une autre figure qui a été gravée sur la même planche. — Les amateurs peuvent vérifier eux-mêmes toutes ces contradictions par l'examen des reproductions, qui leur sont offertes dans mon Atlas.

Dans mon Catalogue j'ai réuni, dans la description de chaque eau-forte, les observations des connaisseurs sur l'authenticité de telle ou telle pièce; j'y ai joint aussi dans quelques endroits mes propres remarques à ce sujet. Je me suis du reste abstenu de plus longues discussions sur ce thème par cette raison, que pour le faire il aurait fallu étudier plus attentivement les ouvrages des élèves de Rembrandt, qui sont resté en dehors des cadres que je me suis tracé dans le présent ouvrage. De plus je n'ai voulu que mettre sous les yeux des connaisseurs d'amples matériaux, compulsés à l'aide de tous les catalogues publiés jusqu'à présent, afin que chacun puisse se former soi-même une opinion sur telle ou telle question controversée.

Note 17. *L'eau-forte de Rembrandt B. 23.*

L'inconnu représenté dans cette eau-forte a été peint par Rembrandt comme Samson dans le tableau de la Galerie de Dresde «le festin de Samson», et comme Duc de Gueldre dans le tableau de la Galerie de Berlin, gravé par Schmidt «Le duc de Gueldre menace son père». Suivant Bode, ce tableau serait aussi: «Samson menaçant son beau-père».

Note 18. Le tableau connu sous le nom de *Leçon d'anatomie* a été peint par Rembrandt en 1632 sur la commande du docteur Tulp, beau-fils du bourguemestre Six et a été donné par Tulp à la Confrérie des Médecins. En 1828 il a été destiné à être vendu pour former un capital de secours pour les veuves. Le roi se l'ait réservé pour une somme de 36,500 florins et le fit placer au Musée de La Haye. C'est une des oeuvres les plus finies du maître, de sa première manière, et une des plus importantes, bien que d'ordinaire on lui prefère le tableau des *Syndics.* Il est vrai que ce dernier est peint d'une couleur plus généreuse par touches grasses de la seconde manière du maître et quand il était à l'apogée de son développement; mais au point de vue de la composition il le cède au premier: quel intérêt particulier peuvent inspirer ces gros marchands, à faces banales de hollandais, règlant les comptes de leur commerce de drap. Dans la leçon d'Anatomie au contraire l'intérêt est bien plus vif: au premier plan Tulp fait un cours devant un cadavre; tous les personnages rangés autour de lui expriment une attention très tendue, ils craignent de perdre la moindre parole de la leçon du professeur. Le cadavre même, malgré la peinture toute réaliste, n'inspire pas de dégoût; il n'y figure que juste autant qu'il faut pour la clarté de la composition et ne gate pas l'impression générale que produit l'ensemble du tableau.

Ce tableau n'a pas éveillé les sympathies de Fromentin, critique d'art et connaisseur distingué, qui dans son livre sur les peintres d'autrefois a consacré à Rembrandt quelques pages éloquentes. Il donne même des éloges à ce tableau, mais on peut lire entre les lignes qu'il ne lui a pas plu à cause de sa simplicité, de manque d'effet dramatique, ou pour parler plus clairement—d'absence d'effets criards; les poses des auditeurs lui paraissent trop simples et le cadavre traité trop sommairement— et ce sont justement les qualités qui donnent au tableau un charme particulier.

Ce tableau a été restauré à plusieurs reprises en 1700 et en 1732; dans cette dernière année le manteau du docteur a été *corrigé.* En 1781 le tableau a été rajeuni par le peintre Quinkhardt; en 1817 il a été rentoilé par Houllewitz, et en 1860 de nouveau restauré par M. E. Leroi. Il est signé: Rembrant fe 1632.

Note 19. *Ronde de Nuit*, ou *La compagnie armée d'Amsterdam*, comme l'appellaient les contemporains, est un tableau de grandes dimensions, peint en 1642, sur la commande de Frans Banning Coux,

*) Il est à remarquer que Middleton range parmi les ouvrages de Rembrandt — son portrait № 18, qui rappelle les plus médiocres productions de Vliet, et une tête de vieillard, № 94, n'ayant aucun rapport avec le faire de Rembrandt.

capitaine de la compagnie, et se compose de 20 figures. Le peintre reçut pour ce tableau 1600 florins (à 100 fl. la figure)—prix très modeste, quand on se souvient que le maître recevait pour ses tableaux de bien moindres dimensions de 600 à 1000 florins. — Le tableau est peint dans la seconde manière du maître, par touches larges et hardies. Le biographe Nieuwenhuijs s'extasie tant sur cette toile qu'il la proclame «une des merveilles du monde» *). Le tableau était d'abord placé dans une des salles du Doelen (*le tir* de la garde civique); plus tard, dès le commencement du XVIII siècle il fut transporté à l'Hôtel-de-Ville, dans la petite salle du Conseil de guerre. En 1808 il passa au Musée d'Amsterdam.

Le peintre Jan Van Dijk l'a nettoyé **), et dans la description qu'il a publiée de tous les tableaux de l'Hôtel-de-Ville (*Jean Van Dijk*, *Beschreijving van alle de Schilderijen op het stadhuis vanAmsterdam*, 1758, pag. 60—61) dit que pour pouvoir le placer dans une des salles de l'Hôtel-de-Ville, entre deux portes, on a retranché à l'un des côtés du tableau deux figures qui s'y trouvaient, et à l'autre — une moitié de l'homme au tambour, qui était entier jusque là, et il ajoute: «comme on peut le voir sur le modèle authentique, actuellement dans les mains de M. Boendermaker». De plus la note de Van Dijk contient sur ce fameux tableau la remarque: «que c'est un vigoureux effet de soleil, très brusquement rendu par la couleur».

L'esquisse, dont parle Van Dyk et qui était de son temps en possession de Boendermaker, se trouve actuellement à la Galerie nationale à Londres; elle est peinte en 1660 à l'huile par Lundens, peintre médiocre. Outre cette toile, on a découvert entre les mains de l'un des descendants du capitaine Coux, M. de Graeff van Polsbroek, à La Haye, une aquarelle parfaitement conforme à l'esquisse et avec les mêmes figures, retranchées dans le tableau d'Amsterdam: l'esquisse et l'aquarelle reproduisent un effet de soleil, et non une nuit.

Il semblerait que ces données soient amplement suffisantes pour pouvoir affirmer, que deux bandes ont été enlevées aux deux côtés du tableau. Mais voilà ce qui est difficilement explicable: que sont devenues ces bandes coupées, surtout celle qui représentait deux figures? On tenait déjà à cette époque en haute estime les oeuvres de Rembrandt et on les évaluait très cher. Van Dyk dit que le tableau, pour être placé à l'Hôtel-de-Ville entre deux portes, était coupé aux deux côtés,—et cependant la gravure qui en a été faite par Claessens, en 1797, c. à d. 45 années plus tard, contient les figures qui, au dire de Van Dyk, y ont été retranchées. La gravure reproduit le tableau encore entier, tel qu'il est aussi dans l'esquisse et dans l'aquarelle.

Au bas de la gravure se trouve l'indication qu'elle a été faite d'après le tableau de l'Hôtel-de-Ville d'Amsterdam. Ne serait-il pas plus simple, pour débrouiller toutes ces données contradictoires, de supposer que la gravure de Claessens a été exécutée d'après l'esquisse de Lundens ou d'après l'aquarelle de Coux, et que cette esquisse même a induit Van Dyk en erreur et lui a suggéré la supposition que le tableau, lors de son placement à l'Hôtel-de-Ville, eut été mutilé, tandis qu'il y était installé tel qu'il a été peint par Rembrandt (v. *Burger*, *Musées de la Hollande*, Paris. 1852. I, 18).

Pour arriver à une conclusion contraire, il aurait fallu en tout cas avoir des preuves plus péremptoires.

Quant à la question de savoir quelle espèce de lumière est introduite dans le tableau de Rembrandt, il convient de faire remarquer que Hopman en a enlevé en 1865 une couche de vernis—mais était-ce un dévernissage complet, allant jusqu'à la couleur, ou bien un dévernissage partiel seulement, qui laissait encore sur le tableau tant de vernis enfumé, que l'on ne pouvait voir distinctement les détails?

Le tableau a toutefois gagné au nettoyage, les couleurs sont devenues plus vives, et l'on peut, ce me semble, se ranger à l'avis de M. Durand-Gréville que la scène représentée par Rembrandt est éclairée par une lumière de jour, bien qu'il n'est pas toujours aisé de discerner dans les tableaux de Rembrandt s'ils rendent des effets d'une lumière du jour ou bien d'un éclairage de feu.

Des recherches remarquables sur cette question ont été publiées par M. Durand-Gréville, dans *l'Artiste* 1889, II, p. 177, 250 et 350, accompagnées d'une jolie photogravure d'après l'esquisse de Lundens.

Note 20. *Trois lettres de Rembrandt à Constantijn Huigens.*

*) Nieuwenhuijs, A rewiew of the lives and works of the most eminent painters. London, 1834. p. 2.

**) Vosmaer, dans la 2-e édition de son bel ouvrage sur Rembrandt (La Haye, 1877, pag. 530) dit que Van Dijk a nettoyé le tableau, mais il ne cite pas la source de cette information.

On a livré à la publicité, dans ces derniers temps, trois lettres de Rembrandt adressées à Huigens. «Elles nous apprennent à le connaître comme un homme illettré sans doute, mais nullement grossier. Elles sont, dit M. Six, qui le premier publia deux de ces lettres, elles sont écrites naturellement, sans contrainte, avec consience de son mérite, mais tempérées par la modestie et par la soumission à un jugement plus éclairé». Ces lettres sont rédigées en ces termes:

I

«Monsieur!

«Je vous envoie donc par Lyvensen *) deux peintures, qui, je pense, seront trouvées telles que Son Altesse ne me donnera pas moins de mille florins pour chacune; mais, si Son Altesse pense qu'elles ne méritent pas autant, elle m'en donnera moins suivant son bon plaisir, me fiant au goût et à la discrétion de Son Altesse. Je me contenterai de cela avec reconnaissance, restant, avec mes salutations,

«Votre dévoué et affectionné serviteur,

«Rembrandt **).

«Ce que j'ai dépensé aux cadres et à la caisse s'élève à 44 florins en tout».

Au dos de la lettre on lit:

«Le compte des 2 tableaux».

II

«Monsieur!

«Monsieur, ce n'est pas sans crainte que je vous écris, et cela sur l'encouragement du receveur Wttenboogaert, auquel je me plaignais du retard apporté dans mon payement: le trésorier Volbergen nie que l'on touche annuellement des intérêts; mais le receveur Wttenboogaert m'a assuré mercredi dernier que Volbergen a touché les dits intérêts tous les semestres, et jusqu'à présent, de sorte qu'il a de nouveau été perçu maintenant 4,000 florins impériaux dans ses comptoirs. Les choses étant ainsi, je vous prie, mon bienveillant Sieur, de faire préparer mon ordonnance au premier jour, pour que je puisse enfin toucher les 1,144 florins que j'ai bien mérités. Je tâcherai toujours de vous en récompenser par la réciprocité de mes services et le témoignage de mon amitié. Sur quoi je salue vous, Monsieur, cordialement et je souhaite que Dieu vous conserve longtemps en bonne santé.

«Votre dévoué et affectionné serviteur

«Rembrandt *).

«Je demeure sur le Binnen-emster (Binnen Amstel, l'Amstel intérieur) dans la sucrerie.

«7 oct.»

Adresse: «Monsieur
Monsieur de Suylijkum
conseiller et secrétaire
de Son Altesse
à
Port. La Haye».

III

«Monsieur!

«C'est avec un plaisir particulier que j'ai lu votre agréable missive du 14 de ce mois; j'y trouve votre bienveillance et votre affection, de sorte qu'avec l'affection cordiale que je vous porte de mon côté, je me trouve obligé de vous rendre service et amitié. C'est par suite de cette affection que, malgré vos réserves, je vous envoie la toile ci-jointe, espérant que vous ne la refuserez pas, car c'est le premier souvenir que je vous donne.

«Monsieur le receveur Wttenboogaert est venu chez moi, comme j'étais occupé à emballer les deux tableaux. Il voulait d'abord les voir encore une fois. Il me dit que, s'il plaisait à Son Altesse, il voulait bien me faire le payement en question sur sa recette. Ainsi je vous prierais, Monsieur, de faire en sorte que Son Altesse me paye ces deux tableaux et que j'en reçoive l'argent au plus tôt, vu qu'il me serait extrêmement utile en ce moment. En attendant, s'il vous plaît, une réponse, je souhaite à votre famille tout bonheur et prospérité et lui présente mes salutations,

«Votre dévoué et affectionné serviteur,

«Rembrandt *).

---

*) Jan Lyvens, le peintre, ami de Rembrandt (?); mais il paraît, suivant M. Vosmaer, que ces lettres n'ont pas été lues correctement, et qu'il ne s'agit point ici de Lievens. — W. B.

**) Voir les rapports et communications des quatre classes de l'Institut royal néerlandais des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts, pour 1843. Communication de deux lettres autographes de Rembrandt, par Six, p. 142.— Smith, *Catalogue raisonné*, etc., t. VII, consacré à Rembrandt.—Cette lettre paraît avoir été écrite vers le milieu de l'année 1638. — S.

*) J. Burnet: *Rembrandt and his works*, p. 14.—L'année de la lettre est 1638. — S.

**) Six, dans les Rapports de l'Institut, p. 142. — S.

On voit, par ces trois signatures autographes de Rembrandt, qu'il écrivait son nom avec le *t* final. Les signatures de ses tableaux et de ses eaux-fortes ont aussi la même orthographe, sauf dans ses premières années, où il

Mijn Heer

Soo ist dan dat ick met Lieftheijt u. e. dese 2 stucken
toe sende die ick meen dat soodanich sullen
bevonden werden dat sijn Hoocheijt mij nu selfs
mij niet met min als dusent gulden voor ijder toe leggen
sal doch soo sijn Hoocheijt dunckt dat sijt niet
en meerijteeren sal naer sijn eijgen believen
minder geven mij verlatende op sijn Hoocheijts
kennis en discreetsij. Sals mij danckbaerlick
daer met laeten Contenteeren ende blijvende
met Heuls mijne groetenisse Sijnde

U. E. ootmoedige dienaer

Rembrandt

Wat ick aende lijsten
ende kas verschoten hebb is 44 gulden
in alles

«A la Haye, ce 27 janvier 1639.

«Monsieur, suspendez ce tableau sous un jour très-fort et qu'on puisse le voir à une graude distance».

«La question se présente ici tout naturellement de savoir ce que représentaient les deux tableaux exécutés par Rembrandt pour le prince. Nous chercherions en vain la réponse, si elle ne nous était donnée par le livre des Ordonnances du prince Frédéric-Henri, qui s'étend de 1637 à 1641, et se trouve aux archives des domaines de la maison Orange-Nassau; on y lit, page 242:

«Le dix-sept février 1639 fut dépêchée l'ordonnance sur l'attestation de Monsieur de Zuylichem, pour le peintre Rembrandt, comme suit:

«Son Altesse ordonne, par ce, à Thymen van «Volbergen, son trésorier et administrateur général, «de payer au peintre Rembrandt la somme de douze «cent *) quarante-quatre florins Carolus, pour deux «tableaux, représentant l'un l'Ensevelissement et «d'autre la Résurrection de Notre Seigneur Christ, «exécutés par lui et livrés à Son Altesse, en vertu «de la déclaration ci-dessus».

Ces tableaux avaient donc pour sujet *l'Ensevelissement* et *la Résurrection* du Sauveur. Avec *la Mise en croix*, *la Descente de croix* et *l'Ascension*, livrés auparavant au prince par Rembrandt, ils formaient une suite de morceaux de la Passion, comme il en existe encore de plusieurs maîtres éminents. De la succession du prince Frédéric-Henri, ils passèrent dans la ci-devant galerie de Dusseldorf, où ils ont été décrits, ainsi qu'un sixième tableau représentant *l'Adoration des bergers*. De Dusseldorf ces six œuvres d'art furent enlevées au temps de la Révolution française; aujourd'hui, elles sont déposées dans la pinacothèque de Munich *). Ce doivent être des tableaux de cabinet, d'égale grandeur et d'une fort belle exécution, qui n'ont perdu par le temps que quelque clarté de ton.

Il convient aussi de remarquer ici l'amitié qui liait Huigens et Rembrandt, et qui paraît clairement dans ces lettres. J'en ai déjà dit quelques mots plus haut. Uitenbogaerd se fait aussi connaître comme ami de Rembrandt, par son empressement à venir en aide à l'artiste dans le payement de la somme qui lui était due, et par la visite qu'il fait à Rembrandt dans le désir d'examiner une dernière fois ses tableaux avantleur départ. Que Uitenbogaard fût lié avec notre peintre, cela nous semble prouvé, en outre, par le fait que celui-ci fit son portrait, soigna une belle gravure de sa maison de campagne, et qu'il le représenta dans ses fonctions de receveur généralt dans le portrait appelé *le Peseur d'or*.

Il ne m'est tombé sous les yeux que ces trois lettres de Rembrandt; sans doute, il en existe encore çà et là qui ne sont point connues. Ainsi on lit dans un catalogue de Manuscrits qui furent vendus à Londres, en 1825, p. 104:

«№ 460. Four letters of Rembrandt van Rijn.».

Il paraît que ces lettres ont été vendues 32 livres sterling, mais je n'ai pu réussir à découvrir quel en fut l'acquéreur, ni ce qu'elles contenaient. Pourtant je conclus de la date de l'une d'elles, écrite le 27 janvier 1639, qu'elle est

---

écrivait souvent: *Rembrant*; telle est, par exemple, la signature de *la Leçon d'anatomie*. Je ne crois pas que, passé 1635 ou 1636, il ait plus jamais omis le *d*. Pour les variations des signatures de Rembrandt, voir un article de W. Bürger dans *l'Artiste* du 18 juillet 1858. — W. B.

*) Cette ordonnance officielle montre que chacun de ces tableaux était payé à Rembrandt 600 florins, les 44 florins en sus étant le remboursement de la dépense des cadres et de la caisse, comme l'indique la lettre n° I. Il est singulier que ce brave Rembrandt, qu'on accuse de tant d'avarice, se soit trompé de 100 florins en moins, lorsque, dans la lettre n° II, il réclame 1,144 florins, «qu'il a bien mérités.» Mais, pour qui le connaît à fond, on s'aperçoit vite que, loin d'être avare, il n'est pas très-fort en finance, que l'argent ne le préoccupe guère, et qu'il ne brilla pas beaucoup dans l'administration de ses affaires. Témoin sa ruine complète en 1656, quoique, en 1638, comme on l'a vu par l'instance devant la Cour de Frise, il se fût déclaré «*superabondamment* pourvu de biens», quoique, en 1642, à la mort de Saskia, l'ensemble de leur fortune montât à environ 40,000 florins, somme considérable pour un artiste hollandais de ce temps-là.

On remarquera aussi que le prix de 600 florins, payé par le prince Frederik Hendrik pour chaque petit tableau de la série de la Vie du Christ, est énorme. Cela prouve l'estime qu'on faisait du talent de Rembrandt, dès les premiers temps de son installation à Amsterdam. — W. B.

*) Ces six tableaux portent, dans le catalogue de 1853; les n°s 255, 256, 257, 258, 259, 260 de la seconde série, et sont classés dans le cabinet n° XI. Ils ont tous 2 pieds (allemands) 10 pouces de haut sur 2 pieds 2 pouces de large. Tous sont sur toile, sauf la célèbre *Descente de croix*, n° 257, qui est sur bois. Le tableau que M. Scheltema nomme *l'Adoration des bergers* et intitulé dans le catalogue: *la Naissance du Christ*. L'honorable rédacteur du catalogue de Munich, peu initié sans doute au style de Rembrandt, appelle ces tableaux des esquisses ou des ébauches (*skizze*), à l'exception de la *Mise en croix* et de la *Descente de croix*, qui probablement lui semblent plus terminés. — Dans le nouveau catalogue du professeur Marggraff, Munich, 1865, le mot skizze a été précieusement conservé. — W. B.

la même que la dernière des trois précédentes» *) (W. Burger, Rembrandt, discours sur sa vie.... Paris 1860; p. 123).

Note 21. *Concordance des Nos du catalogue de Middleton avec ceux du catalogue de Bartsch.*

№ de Middleton.	№ de Bartsch.
1628.	
1	373
2	335
3	375
4	139
5	354
6	352
1629.	
7	338
8	Bl.150
9	Bl.149
10	165
11	182
12	374
13	183
14	173
175	106
176	149
1630.	
15	318
16	12
17	6
18	—
19	5
20	336
21	9
22	13
23	10
24	320
25	316
26	27
27	24
28	311
29	291
30	325
31	309
32	151
33	162
34	174
35	179
36	321
37	164
38	304
39	292
40	294
41	293
177	66
178	51
179	48
180	153
181	54
255	190
1631.	
42	4
43	332
44	14
45	16
46	322
47	319
48	15
49	25
50	8
51	1
52	7
53	349
54	343
55	348
56	298
57	324
58	307
59	314
60	308
61	297
62	260
63	315
64	312
65	175
66	134
67	355
68	358
69	317
70	167
71	150
72	171
73	154
74	166
75	168
76	160
77	263
78	138
79	142
80	169
81	302
82	370
83	366
84	334
85	333
86	143
87	303
88	300
89	135
256	198
257	191
258	201
259	204
1632.	
90	262
91	152
92	344
93	141
94	—
95	296
96	337
97	327
98	326
182	62
183	101
260	122
261	121
1633.	
99	17
100	3
101	351
102	140
184	52
185	90
186	81
187	81
188	73
189	38
262	111
1634.	
103	156
104	144
105	18
106	2
107	347
108	340
109	345
110	266
111	23
112	177
113	178
190	100
191	44
192	39
193	80
194	88
195	71

*) Il est bien probable aussi que deux autres de ces quatre lettres sont les lettres n° I et n° II ci-dessus, puisqu'elles ont été publiées par deux auteurs anglais, John Smith et John Burnet. Mais la quatrième, il resterait à lui donner aussi la publicité, et nous faisons appel à son propriétaire actuel. Une lettre de Rembrandt ne doit pas rester dans l'ombre.—W. B.

№ de Middleton.	№ de Bartsch.
196	68
263	119
1635.	
114	279
115	367
116	350
117	129
118	299
119	305
120	306
121	172
122	286
123	287
124	288
125	289
126	290
197	97
198	69
199	102
264	124
1636.	
127	269
128	19
129	365
200	77
201	91
202	85
203	33
1637.	
130	368
131	313
132	268
204	30
1638.	
133	26
134	20
135	342
205	37
206	28
1639.	
136	363
137	21
138	281
139	259
140	133
141	163
142	161
143	155
144	369
207	99
208	49
265	109
1640.	
145	265
209	92
266	371
267	158
268	188
303	207
304	210
1641.	
146	271
147	261
148	310
149	362
210	98
211	61
212	118
213	43
269	136
270	130
271	128
272	114
273	115
274	116
275	117
305	233
306	225
307	226
1642.	
150	359
151	356
152	257
214	105
215	72
216	82
276	148
308	232
1643.	
153	131
154	372
277	157
309	212
1644.	
310	220
1645.	
217	84
218	58
219	96
220	34
311	209
312	231
313	208
314	228
1646.	
155	280
156	147
157	170
278	196
279	193
280	194
281	189
282	187
283	186
315	219
1647.	
158	278
159	285
221	57
284	192
285	120
1648.	
160	22
161	277
222	79
223	103
286	112
287	176
288	126
316	230
317	223
1649.	
224	74
289	253
318	237
1650.	
225	89
290	159
319	224
320	213
321	218
322	235
323	236
324	227
325	217
1651.	
162	282
163	330
164	272
226	42
227	53
228	40
291	270
292	195
326	234
1652.	
165	11
166	364
229	67
230	46
231	65
232	41
233	86
293	113
327	221
328	222
1653.	
167	264
234	104
235	78
236	56
329	211
1654.	
237	87
238	45
239	47
240	55
241	63
242	83
243	50
244	60
245	64
294	125
1655.	
168	274
169	275
170	284
246	35
247	36
248	76
249	95
295	123
1656.	
171	276
172	273
250	29
1657.	
251	75
252	107
1658.	
173	32
174	283
253	70
296	110
297	201
298	199
299	197
300	205
1659.	
254	94
301	203
1660—1661.	
302	202

ŒUVRE GRAVÉ DE REMBRANDT.

Première Classe. Portraits de Rembrandt.

1. Rembrandt aux cheveux crépus, sans année.

— R. with bushy hair. — R. mit krausem Haar. — Gersaint 2; Claussin 1; Wilson 1; Blanc 204; Middleton 51; Dutuit 1.

Avec le monogramme: RH; 2.2. × 1.10. Date présumée: 1630—1.

I état, la planche un peu plus large (1.11) et raboteuse sur les bords. Amsterdam, des Collections de Vries et Verstolk (50 fr.); Albertina.

II état, de la planche égalisée; les épreuves sont ordinairement faibles et grises. Didot 45 fr.; Hébig 100; Buccleugh 38.

Atlas. 1. Epreuve d'Amsterdam du I état; **2.** Coll. Rovinski, II état.

2. Rembrandt aux trois moustaches.

— R. with mustaches. — R. mit Schnurr- und Knebelbart. — G. 3; C. W. 2; Bl. 206; M. 106; D. 2. — Sans nom ni année. — 1.11 × 1.7. Date présumée: 1632—34.

I état, l'oeil droit est plus grand que l'oeil gauche. Amsterdam, unique; de la coll. Verstolk (21 fr.).

II état, les yeux sont égalisés. Liphart 286 fr.; Didot 480; Hébig 250; Buccleugh 525. Pas commun. Middleton doute que ce soit le portrait de Rembrandt.

Atlas. 3. Amsterdam I; **4.** Rovinski II.

3. Rembrandt, portant un oiseau de proie.

— R. holding a bird of prey. — R. mit einem Falken. — G. 4; C. W. 3; Bl. 207; M. 100; D. 3. — Sans nom ni année. 4.8 × 3.7. Date présumée: 1632—4.

I état de la planche mal mordue par l'eau-forte; on ne voit pas l'oreille gauche; plus bas il y a une grande place blanche, presque sans travaux. Wien Hof-Bibliothek; Coll. Auguste II à Dresde.

II état, cette place est couverte de travaux; toute la planche est retouchée à la pointe sèche. Coll. Aug. II; Artaria; Berlin.

Dans l'oeuvre de Rembrandt de Dutuit on trouve une héliogravure de cette feuille: la planche semble retouchée encore une fois; on voit plus de cheveux sous l'oreille gauche. Je n'ai pas vu de pareil état et je pense que ces retouches sont dues à la pointe du graveur qui a retouché l'héliogravure.

III état, la planche est retouchée au burin. Wien HB.

IV état, la planche est retouchée encore une fois; tout le fond est sabré de tailles horizontales au burin. Paris Bib. Nat. On prendrait cet état pour une copie de l'estampe originale. M-r Middleton dit que «le I état est le seul dans lequel il reconnait le travail de Rembrandt, et s'il n'eut pas vu cet état, il aurait sans hésitation rejetté cette pièce». Le travail du I état, comme on le voit dans l'épreuve de la Hof-Bibliothèque de Vienne, est pourtant assez médiocre. Pièce extrêmement rare et qu'on a payé en 1887 de 800 à 1000 francs.

Atlas. 5. Wien HB. I; **6.** Photolithographie de la copie de Quantin du II état; **7.** Copie de l'héliogravure de l'œuvre de Dutuit; **8.** Wien HB. III; **9.** Paris, IV état.

4. Rembrandt au nez large.

— R. with a large nose. — R. mit breiter Nase. G. 5; C. W. 4; Bl. 208; M. 42; D. 4. Sans nom ni année. 2.7 × 2.2. Date présumée: 1630. Pièce de peu de mérite; extrêmement rare: Amsterdam (épreuve mal conservée); Frankfort s. M. (extra); Cambridge; Paris (les cheveux sont plus gros et les contours doublés par l'effet du tirage); Rovinski. — Middleton cite deux épreuves d'un I état, à Amsterdam et à Cambridge, de la planche plus large de trois millimètres; le fond à gauche n'est pas ombré. Je ne les ai pas trouvé à Amsterdam ni à Cambridge.

Atlas: 10. Coll. Rovinski; **11.** Copie de la héliog. de Dutuit; photolithographie assez grossière; on y voit plusieures égratignures au dessus de la tête. D'après Blanc ces égratignures ne se trouvent que dans les toutes premières épreuves «n'ayant pu résister au tirage».

5. Rembrandt au visage rond.

— A small head of R. stooping. R. mit dem runden Gesicht. G. 6 (Sup. 1.2); C. W. 5; Bl. 209; M. 19; D. 5. — Sans non ni année. Date présumée: 1630.

I état, grande planche: 2.4 × 1.9 en haut, et 1.10 dans le bas. On voit en haut à droite la petite tête de la Vierge de la fuite en Egypte № 54; la planche № 5 n'est qu'un coupon de cette dernière. Amsterdam;

II état, «avec le menton et le visage travaillés avec des hâchures dures (comme le dit Bartsch); on n'y trouve point de tailles fines dans le fond, comme dans le I état; la planche parait ne pas avoir été ébarbée». Avec la tête de la Vierge (dont Bartsch ne dit rien). Bar. Edm. Rotschild; épreuve incomplète; elle se trouvait aussi dans la collection d'Amsterdam et fût vendue *comme double* pour 900 florins *).

III état, la planche est rognée: 1.7 × 1.6; Paris etc.

IV état on a ajouté des brins de cheveux sur le coté droit de la tête et un zigzag sur l'épaule gauche. Berlin; Dresde etc. Pièce rare. Buccleugh 80 fr.

Atlas: 12. I, Amsterdam; **13.** II, Bar. Ed. Rotschild; **14.** Paris III; **15.** Rov. IV.

6. Rembrandt avec le bonnet fourré et l'habit noir.

— R. with a fur cap and dark dress. — R. mit Pelzmütze und schwarzem Kleid; G. 7; C. W. 6; Bl. 210; M. 17; Dut. 16. — Date présumée: 1630—33.

I état de la grande planche: 3 × 3; Brit. Mus.; Paris; Wien HB. Buccleugh 500 fr. Je crois distinguer dans l'épreuve de Vienne le monogramme R, dans le fond à gauche.

II état; planche réduite: 2.6 × 2.3; avant la troisième taille (horizontale) sur l'épaule gauche. Berlin; Paris; Wien HB; Artaria.

III état; avec cette troisième taille. Albertina; Artaria; Rovinski (acheté chez Gutekunst pour 118 fr. en 1864) etc.

IV état; le collet à droite est sabré de nouvelles tailles diagonales régulières. Dutuit (copié de son édition).

Pièce rare, mais assez médiocre; Dutuit l'attribue à Van Vliet.

Atlas: 16. I, Wien HB.; **17.** II, Artaria; **18.** III, Rovinski; **19.** IV, Dutuit.

7. Rembrandt au manteau riche.

— R. in a turned—up hat and embroidered mantle. — R. im reichen Mantel. G. 8; Sup. Yv. 3. 4. 5; C. W. 7; Bl. 211; M. 52; D. 7. — Date 1631. — 5.6 × 4.10.

I état; la tête seule est gravée; le milieu du bord du chapeau est blanc. Brit. Mus. unique.

II état; le bord gauche du chapeau est ombré d'une nouvelle taille horizontale. Sur l'épreuve du Brit. Museum Rembrandt a dessiné le corps en profil à la pierre noire; il a mis dans le fond à gauche l'inscription suivante: «aet: 26, Anno 1631» et dans le bas: «Rembrandt» (voyez la biographie).

III état; tout le bord du chapeau est couvert de contretailles; on voit une grande place claire près de l'oreille gauche. Coll. Aug. II.

IV état; cette place claire est couverte de travaux. On voit au Brit. Mus. deux épreuves, dont la seconde est retouchée à la pierre noire par Rembrandt; il y a dessiné le corps en face.

V état; le contour du chapeau à droite en haut est renforcé. Amsterdam.

VI état; le corps est gravé; le fond est blanc; avec le monogramme «RH 1631». Amsterdam; Bar. Ed. Rotschild; Brit. Mus. épreuve retouchée, qui a un tout autre aspect.

Bartsch mentionne un état intermédiaire entre nos V et VI: avec le monogramme RH seul, sans année; je n'ai pas vu de pareilles épreuves.

VII état; l'habit est couvert de broderies. Paris; Dutuit; Cambridge; Brit. Mus. etc.

*) Dans le Catalogue des doubles d'Amsterdam cette épreuve est nommée: Rembrandt aux yeux chargés de noir, Ba. № 9.

VIII état; le fond du côté gauche est ombré; Albertina; Brit. Mus.; Berlin etc. — Hébig 1025.

IX état; on a ajouté le nom de «Rembrandt» à la suite du monogramme et l'année. Berlin; Albertina etc. — Didot 600; Schloesser 1.126.

X état; le fond est nettoyé sauf le coin d'en bas à gauche; la planche est très usée; les épreuves de cet état ne sont pas rares. C'est une des pièces capitales dans la section des portraits de Rembrandt.

Atlas: 20. I, Brit. Mus.; **21.** II, B. M.; **22.** III, Aug. II; **23.** IV, B. M.; **24.** IV, B. M. épreuve retouchée; **25.** V, Amsterdam; **26.** VI, Amsterdam; **27.** VI, Brit. Mus., épreuve retouchée; **28.** VII, Dutuit (réduction de l'héliogravure); **29.** VIII, B. M.; **30.** VIII, épreuve de Berlin, plus belle (réduction); **31.** IX, Berlin; **32.** X, Rovinski (réduction).

8. Rembrandt aux cheveux hérissés. — A head resembling Rembrandt, with frizzled hair — Kopf von Rembrandt mit emporstehenden Haaren. G. 9; Sup. 6.7; C. W. 8; Bl. 212; M. 50; D. 8. Sans monogramme; date présumée: 1631—34.

I état; de la grande planche: 3.4 × 2.10. Paris; Amsterdam; Baron Ed. Rotschild.

II état; la planche est réduite: 2.5 × 2.3; le côté gauche du front est couvert de tailles horizontales; la bouche n'est accentuée que dans le milieu; B. M.; Albertina; Rov.; Berlin etc.

III état; on voit sur le toupet des tailles verticales; le contour de la narine gauche est renforcé, ainsi que celui de la bouche. Berlin etc.

IV état; les ombres de la joue droite, du nez et de la bouche sont renforcées; le coin droit de la bouche est tout noir; on voit de nouveaux travaux sur la paupière droite. Paris; B. M. etc.

V état; la planche est retouchée au burin par une main étrangère; les cheveux à droite sont raccourcis. B. M. etc.

VI état; une rangée de tailles verticales est ajoutée dans l'ombre sous le menton. Cambridge; Albertina (??).

Atlas: 33. Amsterdam I; **34.** Paris (Quantin) I; **35.** Rovinski II; **36.** Berlin III; **37.** Brit. Mus. IV; **38.** Paris IV, épreuve un peu différente d'impression; **39.** B. M. V; **40.** Rovinski V, épreuve plus faible.

9. Rembrandt aux yeux chargés de noir. — R. with eyes deeply shaded. — R. mit stark getuschten Augen. — G. 13; C. W. 9; Bl. 213; M. 21; D. 9. Sans nom ni année. 2.5 × 2. Brit. Mus. (mal conservé); Paris; Amsterdam (coupé). Pièce médiocre dont on ne connait que les trois exemplaires cités. Bartsch avoue qu'il ne l'a jamais rencontré et qu'il l'a décrite d'après Gersaint, qui l'a confondu avec le № 44 de Lievens. Dans l'oeuvre de Rembrandt formé par Souther (que j'ai acheté en 1880), et classé d'après le catalogue de Gersaint, le № 44 de Lievens était inseré comme portait de Rembrandt aux yeux chargés de noir, № 9.

Atlas: 41. Paris; **42.** épreuve du Brit. Museum.

10. Rembrandt faisant la moue. — R. with an air of grimace. — R. mit verzogenem Munde. — G. 14. (Sup. 8); C. W. 10; Bl. 214; M. 23; D. 10.

I état; grande planche: 2.9 × 2.9. Avec le monogramme: RH. 1630. Amsterdam (Coll. Verstolk 84 fr.); baron Ed. Rotschild (Amst. doubl. 1300 fr.).

II état; planche réduite: 2.9 × 2.3; le monogramne et la date sont coupés. On voit deux traits horizontaux qui traversent les dernières mèches de cheveux. Rov. etc.

III état; ces traits sont éffacés par le brunissoir (et non pas par l'effet du tirage). Hébig, 110 fr. (?)

Atlas: 43. Amsterdam I; **44.** Rov. II; **45.** Rov. III.

11. Rembrandt coiffé d'un bonnet en forme de tocque. — R. when young: half length. — R. mit der einem plattem Hute ähnlichen Mütze. — G. 15; C. W. 11; Bl. 236; M. 165; D. 11. Sans nom ni année. Date présumée: 1652. Pièce d'un mérite secondaire, mais extrêmement rare: Paris; Brit. Museum; Albertina; Artaria (Coll. J. Barnard); tous les quatre sur papier des Indes. Amsterdam; sur hollande. — Buccleugh 1080 fr.

On lit dans le catalogue de Claussin: «Il est à observer que ce portrait (№ 11) étant celui d'un très jeune homme dont le visage est maigre, ne peut être celui de Rembrandt, par la raison qu'il est gravé dans ses dernières manières; mais comme ce portrait a quelque ressemblance avec Rembrandt, je serais assez porté à le croire celui de son fils nommé Titus» (Paris 1824, p. 7).

Blanc et Middleton sont du même avis; Titus avait en 1652 onze ans.

Atlas: 46. Épreuve d'Amsterdam (Dutuit); **47.** Épreuve de Paris.

12. Portrait de Rembrandt dans un ovale. — Portrait of Rembrandt in an oval. — R. mit einer Mütze auf dem Kopfe, in einem Oval. — G. 16; C. W. 12; Bl. 215; M. 16; D. 12. — Sans nom; date présumée: 1631.

Claussin dit avoir vu à la Bibliothèque du Roi (à Paris) une épreuve de cette planche avant l'ovale formé par les points, «peut-être unique». Cette épreuve ne se trouve pas à la Bibliothèque Nationale.

I état; de la grande planche: 3.4½ × 2 Brit. Museum; Amsterdam, épreuve incomplète 2.3½ × 1.11.

II état; planche réduite: 2.2 × 1.9. Brit. M. Je ne connais pas d'autres exemplaires. Dans le catalogue de Blanc (1861; II. 152) on voit une copie de cette planche, gravée par Flameng d'après un calque fait par Blanc. Mr. Seymour Haden a répété cette copie pour la Gazette des Beaux-Arts (1880); elle a été réproduite en héliogravure dans le catalogue de Dutuit. Quelques amateurs l'ont prise pour une reproduction fidèle de l'original.

Atlas: 48. Brit. Museum I; **49.** BM. II; **50.** Héliogravure de Dutuit.

13. Rembrandt à la bouche ouverte. — R. with an open mouth. — R. mit offenem Mund. — G. 18; C. W. 13; Bl. 219; M. 22; D. 13. Signé: RH. 1630. Le visage a une grande ressemblance avec le № 174.

I état; de la grande planche: 3 × 2.8. Amsterdam; Brit. Museum, deux épreuves, dont l'une au fond sale; Berlin; Paris; Oxford; Wien HB; Artaria. Vente Didot 225 fr.; Buccleugh 267.

II état; planche réduite: 2.8 × 2.4; un trait fort échappé coupe en diagonale le coin droit du haut; bords raboteux. Hébig 60 fr.

III état; ce trait est effacé; le visage est retouché; la joue droite est couverte, tout le long, d'une contretaille diagonale. Dans la plupart des épreuves le monogramme ne se voit plus.

Atlas: 51. Berlin I; **52.** Rov. II; **53.** Rov. III.

14. Rembrandt à bonnet et robe fourrés. — R. with a fur cap and robe. — R. mit Pelzmütze und Pelzmantel. — G. 19; C. W. 14; Bl. 225; M. 44; D. 14. Signé: RH. 1631. — 2.4 × 2.1.

I état; l'ombre de la joue droite a manquée à la morsure. Hebig 50.

II état; toute la planche est retouchée; l'habit et le bonnet sont couverts de tailles uniformes.

Atlas: 54. Rov. I; **55.** Rov. II.

15. Rembrandt au manteau avec le collet pendant. — R. with a mantle and cap. — R. mit anliegendem Halskragen. — G. 20; C. W. 15; Bl. 222; M. 48; D. 15. — Signé: RH. 1631. — 2.5 × 2.

I état; les cheveux le long de la joue droite ne descendent pas aussi bas que la pointe du nez. Berlin; Paris; WHB; Br. M. etc. Vente Buccleugh 370 fr.

II état; on voit plusieures petites tailles horizontales au-dessus de l'oreille gauche. Berlin etc. Vente Buccleugh 160.

III état; la planche est retouchée au burin par une main étrangère; la chevelure descend jusqu'à la hauteur de la bouche, le long de la joue droite.

IV état; l'ombre de la joue droite est large d'une ligne (elle n'était large que d'une demi-ligne dans l'état précédent). Les dimensions de la planche sont les mêmes dans les quatre états.

Atlas: 56. Berlin II sur un fond sale; **57.** Rov. II, sur un fond blanc; **58.** Berlin I, **59.** Rov. III; **60.** Rov. IV.

16. Rembrandt au bonnet rond. — R. with a round fur cap. — R. mit der runden Pelzmütze. — G. 21; C. W. 16; Bl. 223; M. 45; D. 16. — Signé: RH. 1631. — 2.3 × 2.1.

Middleton mentionne deux états de cette planche: I, avec une place blanche sur l'épaule droite etc... Paris; Brit. Museum; Amsterdam. Cette épreuve ne se trouve pas dans ces trois collections. — II, «la place blanche a disparu; une ombre forte sur le bonnet au-dessus de l'oeil droit fait croire que le pli du bonnet a été augmenté. Paris; Brit. Mus.» — Je n'ai pas trouvé de pareilles épreuves dans ces collections. La 2° épreuve du British Museum est retouchée au pinceau.

Atlas; 61. Rovinski (extra).

17. Rembrandt avec l'echarpe autour du cou.

— R. with a scarf round his neck. — R. mit der Schärpe um den Hals. — G. 22, Sup. 9; C. W. 17; Bl. 229; M. 99; D. 17.

I état; grande planche: 5.4 × 4.4. Amsterdam, deux épreuves; l'une complète, mais retouchée au pinceau; l'autre coupée (4.10 × 3.10).

II état; le chapeau et l'ombre à droite sont retouchés à la pointe. Albertina, épreuve coupée des quatre côtés.

C'est celle, que Bartsch a décrit comme II état de la planche réduite, avant le nom de Rembrandt.

III état; la planche est réduite: 4.11 × 3.10; l'estampe est finie; avec le nom: «Rembrandt. f. 1633». Vente Heimsoeth 156 fr.; Didot 95. Buccleugh 100;

IV état; on voit des taches grisâtres sur l'oeil gauche, ainsi que sur le nez et le chapeau.

V état; toute la planche est retouchée rudement au burin par une main étrangère; c'est dans cet état que l'estampe se trouve dans le Recueil publié par Basan (1785) et dans la nouvelle édition de ce Recueil, publié par Bernard (en 1830); les épreuves de cette dernière sont détestables *).

Atlas: 62. Amsterdam I; **63.** Albertina II; **64.** Rov. III; **65.** Rov. IV.

18. Rembrandt tenant un sabre.

— R. with a drawn sabre held upright. — R. einen Säbel haltend. — G. 18, Sup. 23; C. W. 18; Bl. 231; M. 105, Dut. 18. Signé: «Rembrandt f. 1634».

I état; de la grande planche: 4.6 × 4; Paris; Cambridge; Harlem (ex. Verstolk 462 fr.).

II état; la gravure est encadrée d'un trait fort, coupant le dessin des deux côtés, ainsi que la lettre R. dans le nom de Rembrandt (4.6 × 3.8). Vente Lobanof 210 fr.; Didot 225; Hébig 110.

III état; on voit des taches grisâtres dans le visage et le bonnet (défaut de morsure). Claussin a décrit cet état comme II et vice-versa.

Atlas: 66. Paris I; **67.** Rov. II; **68.** Rov. III;

19. Rembrandt et sa femme.

— R. and his Wife. — R. und seine Frau. G. 19, Sup. 24; C. W. 19; Bl, 203; Mid. 128; Dut. 19. Signé: Rembrandt f. 1636. — 3.10 × 3.5.

I état; avant les retouches au burin; on voit un petit crochet au-dessus de l'oeil de la femme. Paris, extra; Albertina; Berlin; Brit, Mus.; Amst. etc. Vente Kalle 238; Liphart 150; Schlösser 838; Hébig 250; Buccleugh 175.

«Defer, à la vente Revil (1838), avait annoncé un tout I état «avec le trait du cadre continué dans le haut de la planche». Cet état parut alors fort douteux. L'estampe fut achetée 40 fr. par Verstolk. A sa première vente elle monta à 90 f. 20 c.; retirée à ce prix, elle ne fut adjugée, en 1851, que pour le prix de 63 fr.». (Catal. Dutuit, I. 59).

II état; ce crochet est effacé; avec les retouches au burin. Didot épr. sur satin (coll. Blanc) 51 fr.; Hébig 40.

III état; épreuve de la planche usée, avec une tache d'eau-forte à droite, se trouve dans le Recueil de Basan (voyez le № 17). Les épreuves du Recueil de Bernard sont encore plus mauvaises.

Il existe des épreuves falsifiées, où l'on a réuni le portrait de Rembrandt du № 19, à celui de sa mère, № 349 (tous les deux du II état), qu'on a substitué à celui de sa femme. Paris; Br. M.; Berlin; Amsterdam; Albertina; Wien HB.; Dutuit; Artaria; coll. Auguste II.

---

*) Les exemplaires complets du Recueil de Basan sont extrêmement rares: on les a dépareillé pour vendre les estampes en feuilles volantes, comme épreuves d'ancien tirage. Le prix de la publication était de 96 livres; vendu en 1882 pour 625 fr.; j'ai payé mon exemplaire plus de 700 fr. en 1889. Voici le titre de l'ouvrage: «Recueil de quatre-vingt-cinq estampes originales, têtes, paysages et différens sujets, dessinées et gravées par Rembrandt, Peintre Hollandais, né en 1606, et mort en 1668. Et trente-cinq autres estampes, la plupart gravées d'après différentes pièces de ce célèbre Artiste, dont les originaux sont fort rares, tels que le portrait du Bourguemestre Six; une Tête orientale, le Paysage au carosse, et divers Sujets et Paysages très difficiles à trouver. In-folio de cent vingt pièces.— A Paris, chez Basan, rue et maison Serpente № 14». Le titre est suivi d'une table des 85 estampes de Rembrandt avec les № du catalogue de Helle et Glomy (Gersaint). Les épreuves de cette édition sont encore pour la plupart assez bonnes. Blanc dit que toutes les planches de Basan ont passé dans les mains de la veuve Jean qui en tira des épreuves sur chine et sur vieux hollande pour les vendre aux amateurs. Toutes les 125 planches en état fort usé passèrent dans les mains de Bernard, qui en fit une nouvelle édition; les planches y sont imprimées sur un papier blanc assez fort, avec l'ancien titre et la table des estampes, sur un papier ancien jaune, avec une nouvelle adresse: «A Paris, chez Basan, Rue et hôtel Serpente, № 14»; les épreuves en sont détestables. Arsène Houssaye a choisi 22 planches de cette série et les fit imprimer pour son ouvrage: «Rembrandt, sa vie et ses oeuvres. Paris 1843»; folio.

Atlas: 69. Rov. I, épreuve restaurée sur les deux côtés; **70.** Rov. II; **71.** Artaria; **72.** Dutuit (photolithographie assez grossière).

20. Rembrandt au bonnet orné d'une plume.

— R. in a cap and feather. — R. mit Federhut. — G. 25; C. W. 20; Bl. 233; M. 134; Dut. 20. — Signé: Rembrandt f. 1638. — 5 × 3.10.

I état; l'ombre près du bord gauche de la planche vient jusqu'en haut; on distingue à peine le nom de Rembrandt. Berlin (unique).

II état; on a éffacé les $^3/_4$ de cette ombre, mais on en voit encore les traces. Albertina; extra; Amsterdam; (épreuve renforcée au pinceau) etc. Vente Heimsoeth 335 fr.; Didot 205; Buccleugh 212.

Blanc cite un état (III) avec «un travail de reprise assez régulier et formé par de petites tailles verticales sur la joue droite du personnage». Il m'a été impossible de constater cet état, vu que les épreuves de la planche (assez tolérables encore) qui figurent dans le Recueil de Basan (voyez la note au № 17) sont avant cette retouche, ainsi que les épreuves du Recueil de Bernard (tout-à-fait usées). Dans la plupart des belles épreuves le nom de Rembrandt est bien lisible; mais j'ai vu aussi de fort belles épreuves où l'on peut le distinguer à peine.

Atlas: 73. Berlin I; **74.** Rov. II (réduction).

21. Rembrandt appuyé.

— R. leaning on a stone sill. — R. mit aufgestütztem Arm. — G. 26; C. W. 21; Bl. 234; M. 137; D. 21. — Signé: Rembrandt f. 1639. — 7.8 × 6.1.

I état; le cordon de la toque ne s'étend que jusqu'à la première mèche de cheveux. Berlin; Amsterdam; Brit. Mus. (3 exemplaires); Paris; Artaria; Seymour Haden; Bar. Ed. Rotschild etc. Dans la plupart des exemplaires la toque et la pierre d'appui sont retouchées au crayon noir.

II état; le cordon est allongé et dépasse la toque (400 à 800 fr.). On connait des épreuves de cet état falsifiées, sans nom de Rembrandt. Dutuit; Vente Webster 800 fr.

Wilson cite un III état «de la planche fort bien retouchée»; je n'ai pas vu de pareilles épreuves. Il y a à l'Albertina une épreuve assez médiocre, où les cheveux sont beaucoup plus noirs, que dans les belles épreuves du II état; d'après Mr. Schoenbrunner, directeur de l'Albertina, ce ne serait qu'un effet du tirage, car on n'y voit pas de nouveaux travaux.

Atlas: 75. Berlin I; **76.** Brit. Museum I, avec des retouches faites par Rembrandt; **77.** Rov. II (réd.); **78.** Dutuit I (réd.).

22. Rembrandt dessinant.

— R. drawing. — R. zeichnend. — G. 27, S. 10; C. W. 22; Bl. 235; M. 160; D. 22. — 5.11 × 4.9.

I état; simple ébauche; l'estampe est couverte de taches grises (défauts d'oxyde). Wien HB. (unique); Claussin a vu cette épreuve à la vente Barnard; c'est son I état.

II état (Claussin II); les places grises sont en partie couvertes de tailles; l'estampe est plus travaillée. Brit. Museum (unique).

III état; l'estampe est terminée (Claussin III); avant la banderole et le nom; les deux mains et la manchette blanches. Paris; Brit. Museum; Amsterdam; baron Ed. Rotschild; lord Brodhurst lord Holford-Barnard; (ces deux épreuves ont été exposées au Burlington Club en 1877). Vente Buckingham, avec une épreuve non terminée 864 fr.

Claussin mentionne ici deux états, que je n'ai pu trouver dans aucune collection, savoir: IV, avec la banderole, mais sans nom ni année, et V, avec le nom et l'année sur la banderole, les deux mains et la manchette encore blanches.

IV état; avec la banderole, le nom et l'année: Rembrandt f. 1648; la main gauche est ombrée d'une simple taille; c'est l'état le plus parfait de l'estampe. Brit. Mus.; Amsterdam; Paris; Berlin etc. Vente Berlin Doubl. 440; Webster 430; (même exempl.) Buccleugh 2000.

V état; la main droite est ombrée d'une taille diagonale; la manchette est encore blanche; l'estampe est retouchée; l'habit sur l'épaule gauche est sabré de tailles presque horizontales. On voit dans le vide de la fenêtre des craquelures du vernis. Artaria; Mossolof; Aug. II etc.

VI état; la manchette est ombrée; avant le paysage. Une pareille épreuve «non citée par Claussin», est mentionnée dans le catalogue Verstolk (№ 51; vendue pour 105 florins). Je ne l'ai pas rencontré.

VII état; on voit un paysage à travers la fenêtre (la manchette est ombrée); avant les travaux mentionnés dans le VIII état. Claussin a possédé une épreuve de cet état sur papier de chine, «d'un ton velouté et vigoureux». Je n'ai pas rencontré de pareilles épreuves.

VIII état; avec le paysage dans la fenêtre; le haut de l'appui sur lequel Rembrandt dessine, ainsi que le dos du livre sont entièrement couverts de tailles; une partie de la manche droite est effacée; le visage est retouché; l'épaule droite est sabré de tailles presque horizontales, fortes et non ébarbées, qui donnent au vêtement l'apparence d'une tunique. Paris etc.

IX état; les tailles horizontales sur l'habit sont ébarbées; la planche est retouchée; une ombre mince traverse le dos du livre, comme si c'étaient deux volumes couchés l'un sur l'autre. Paris etc.

X état; toute la planche est retouchée à la pointe sèche, avec des tailles fines et régulières; l'ombre qui divise le dos du volume est encore apparente. C'est dans cet état qu'on trouve l'estampe dans le Recueil de Basan (voyez le № 17); les épreuves du Recueil Bernard sont tout-à-fait mauvaises.

Atlas: 79. Wien HB. I; **80.** Brit. Museum II; **81.** Paris III; **82.** Berlin IV; **83.** Dutuit, avec des petites différences provenant de l'impression (réduction); **84.** Paris V; **85.** Paris VIII; **86.** Rov. VIII (réd.); **87.** Paris IX.

23. Portrait de Rembrandt en ovale.

— (R. au sabre et à l'aigrette). — R. with a sabre in an oval. — Rembrandt's Bildldniss im Oval; G. 28; C. W. 25; Bl. 232; Mid. 111; Dut. 23.

I état; le portrait est vu jusqu'aux genoux: 7.5 × 6.1. On lit au haut de la gauche: Rembrandt 1634. On connait 4 exemplaires de ce I état: 1. à Amsterdam, de la coll. de Van Leyden; 2. à Paris, de la coll. Peters; 3. au British Museum, des coll. Wilson, Denon, Verstolk; acheté aux prix de 1805 florins; 4. chez lord Holford, des coll. Muilman, Andrews (1773), Ploos Van Amstel (1785) et Lord Aylesford (payé 9187 fr.).

II état; la planche est réduite et coupée dans une forme ovale, avec quatre oreilles. Le nom et l'année se trouvent à droite: Rembrandt f. 1634. Buccleugh 940 fr.

III état; les oreilles sont supprimés et la planche parfaitement ovale; Hébig 140.

IV état; la planche est remordue à l'eau forte; les épreuves imprimées sur du papier blanc (nouveau). Rov.

Mr. Middleton cite encore un état de la planche, «coupée en carré»; je n'ai jamais vu de pareilles épreuves.

Note de Blanc: «Ce portrait aurait pu être retranché de la classe des portraits du peintre par lui-même; car non seulement il ne ressemble pas à Rembrandt, et présente des particularités étrangères à sa figure bien connue, par exemple une verrue sur la joue gauche, mais encore il rappelle d'une manière assez frappante la figure du duc de Gueldre montrant le poing à son père, dans le célèbre tableau de Rembrandt qui est au Musée de Berlin» (cat. 1861; p. 179) et qu'on a surnommé dernièrement: «Samson ménaçant son beau-père».

Dans le catalogue de Burgy (1755) ce portrait est mentionné sous le № 276 comme: portrait fameux de l'homme avec l'épée au pied; excellent et rare (vendu 136 florins).

Atlas: 88. Paris I; **89.** Amst. I. réd. de l'héliog. de Dutuit; **90.** Rovinski II; **91.** Rov. III.

24. Rembrandt au bonnet fourré et habit blanc.

— R. with a fur cap and light dress. — R. mit Pelzmütze und hellem Gewand — G. Sup. 11; C. W. 24; Bl. 226; Mid. 27; Dut. 24. Signé: Rt 1630.

I état; la planche est plus grande (3.6 × 2.6); le monogramme est en bas. Amsterdam.

II état; la planche est réduite: 2.3 × 1.11; le monogramme est mis dans le coin gauche d'en haut. Albertina; Artaria.

III état; on a ajouté une ombre légère dans le fond, à gauche; l'oeil droit est refait. Rov. (vente Koppenrat 40 fr.).

IV état; la planche est retouchée et pleine de barbes; on lui a fait des bords raboteux. La veste est ombrée de tailles. Wien. Hof-Bib.

V état; la planche est ébarbée; elle a un tout autre aspect; les tailles de la veste sont reprises à la pointe. Rov.

Atlas: 92. Amsterdam I. — **93.** Artaria II. — **94.** Rov. III. — **95.** Wien HB. IV. — **96.** Rov. V.

25. Rembrandt aux cheveux crépus.

— R. with frizzled hair. — R. mit krausem Haar. G. Supp. 12, 13; C. W. 25; Bl. 220; M. 49; Dut. 25.

I état; de la grande planche: 2.3 × 2.1. On voit des taches d'eau-forte sur la joue gauche et le menton (défaut d'oxyde); signé: RH 1631. Brit. Museum; Harlem; Berlin (épreuve rognée).

II état; ces taches sont réparées. Brit. Mus.; Amsterdam; Cambridge.

III état; de la planche réduite: 1.10 × 1.4; sans monogramme et année. Paris; Amst.; Rov. — Pièce très rare, mais de peu de mérite.

Atlas: 97. Berlin I (fond sale); **98.** Brit. Museum I; **99.** Brit. Museum II; **100.** Rovinski III.

26. Rembrandt aux cheveux courts et frisés.

— R. with short curly hair. — R. mit kurzem Haar und flacher Mütze. — G. 273; C. W. 26; Bl. 216; Mid. 133; Dut. 26. — Date présumée: 1638. 3.6 × 2.3.

I état; avant le nom de Rembrandt. Blanc dit qu'on y remarque le nom «mais si faiblement gravé, que dans certaines épreuves de ce I état il est à peine lisible». Buccleugh 112 fr.

II état; la planche est retouchée; le nom de «Rembrandt» y est gravé par une main étrangère; il se trouve dans le Recueil de Basan (voyez le № 17).

Atlas: 101. Rov. I; **102.** Rov. II, avec le nom; **103.** Rov. II, le nom s'est effacé par l'effet du tirage.

27. Rembrandt aux cheveux crépus et au toupillon élevé.

— R. with frizzled hair. — R. mit krausem Haar und emporsteigendem Schopfe. — G. omis; C. W. 27; Bl. 205; M. 26; D. 27. — Signé: RH. 1630. — 3.4 × 2.8. Brit. Museum; Wien HB.; Harlem (épreuve mal conservée, achetée à la vente Verstolk pour 55 fr.).

Atlas: 104. Wien HB.; **105.** Copie de la photolith. de Quantin (Harlem?); avec différence d'impression; pièce de peu de mérite; extrêmement rare.

Note de Bartsch: «Outre ces portraits on en trouve encore quatre autres dans le catalogue de Gersaint, ajoutés par les sieurs Helle et Glomy, sous les Numéros: 10, 11, 12 et 17. En voici la description.

№ 10. Autre tête de Rembrandt, coiffée d'un bonnet, dont la gravure est plus terminée que celle du portrait. Elle porte 4 pouces de haut, sur 4 pouces de large. Morceau excessivement rare.

№ 11. Autre portrait ressemblant à Rembrandt, gravé légèrement sur une planche haute et étroite. Il est coiffé d'un bonnet orné d'une plume. Ce morceau, qui est fort rare, a 4 pouces 6 lignes de hauteur sur 2 pouces, 6 lignes de largeur *).

№ 12. Autre portrait de Rembrandt, gravé dans son bon temps, coiffé d'un petit bonnet fort applati. Il porte 3 pouces 3 lignes de haut, sur 2 pouces 3 lignes de large; il est rare.

№ 17. Un petit portrait du même, un bonnet sur la tête, vu de trois quarts, et dirigé vers la droite. La tête un peu penchée, comme celle d'un homme qui regarde en bas. Sa hauteur est de 2 pouces 1 ligne, et sa largeur d'un pouce 10 lignes. La description trop peu détaillée, que les dits auteurs nous donnent de ces estampes, en observant qu'elles sont rares, nous fait croire, qu'ils ne les ont point vues eux-mêmes, mais que le rapport qu'ils en font, leur a été communiqué. Pierre Yver, qui a supplée des détails à presque tous les articles du catalogue de Gersaint, s'il eût vu ces trois morceaux, n'aurait sûrement pas manqué d'y ajouter les indications, qui auraient pu en rendre l'explication plus claire. Cependant son supplément a été fait sur l'oeuvre de Mr. van Leyden, sans contredit le plus complet qui ait jamais existé. Ces 4 estampes ne se sont pas trouvées non plus dans les oeuvres de Rembrandt qui faisaient partie des fameuses collections de Jean Lucas van der Dussen, et de N. Marcus, dont les catalogues sont imprimés. J'ai bien examiné en 1784 l'oeuvre de Rembrandt, qui appartenait à Mr. Peters (voyez la Note p. 23), mais je ne les y ai point rencontrées. Ceux qui des fameux cabinets de Marolles et de Beringhen, ont passé ensuite à la bibliothèque du Roi de France, où j'ai eu occasion de les examiner, ne les contenaient pas non plus. Or si ces estampes ne se trouvent point dans les collections les plus complètes, si aucun catalogue n'en fait mention, si les connaisseurs les plus expérimentés ne les ont jamais rencontrées, il y a tout sujet de croire, que les descriptions des Sieurs Helle et Glomy, ou de celui qui les leur a fournies, se rapportent plutôt à des estampes gravées par quelque autre artiste, dont le goût approchait peut-être de celui de Rembrandt, qu'à des pièces sorties véritablement de la main de ce grand maître dont il n'y en a maintenant aucune qui ne soit connue, même étant unique» (Cat. 26).

Pour compléter la série des portraits de Rembrandt, on peut placer à la suite de ces 27 Numéros, encore plusieurs pièces, qui représentent des personnages plus ou moins ressemblants avec la figure typique de Rembrandt; savoir: Bartsch № 130, le dessinateur; 136, le joueur de cartes; 148, l'homme méditant; 174, geux assis sur une

*) Ça doit être: Rembrandt gravant une planche; voyez le № 985 de l'Atlas.

motte de terre; 192, le peintre d'après le modèle; 257, l'homme sous une treille; 305, l'homme à la bouche de travers; 316, Tête de face, riante; 319, l'homme aux trois crocs; 320, jeune homme avec bonnet coupé; 332, tête d'homme à cheveux crépus de forme octogone; 338, jeune homme en buste; trois griffonements avec des têtes de Rembrandt: №№ 363, 370 et 372; le № 228 de Blanc, Rembrandt gravant une planche (voyez dans l'Atlas le № 985); et le portrait de Rembrandt cité par Middleton № 18 (Atlas № 988). Ces deux dernières pièces, non citées dans le catalogue de Bartsch, sont décrites à la fin de notre catalogue à la suite de la XII classe.

Deuxième Classe. Sujets de l'ancien testament.

28. Adam et Eve. — G. 29; Cl. 34; W. 35; Bl. 1; Mid. 206; Dut. 35. — Signé: «Rembrandt f. 1638». — 6.2 × 4.4.

I état; le contour supérieur du tertre, sur lequel Adam est à moitié assis, est en partie formé de points. Wien HB.; Brit. Mus. (Coll. Verstolk, avec un tronc d'arbre dessiné au lavis par Rembrandt). Je ne connais pas d'autres épreuves.

II état; ce tertre est profilé au burin. Il y a dans les deux états un reflet de lumière au haut de la cuisse droite d'Eve. Bartsch et tous les autres auteurs de catalogues (Middleton excepté) citent un état postérieur, dans lequel ce reflet est éteint par quelques tailles. Il n'existe pas de pareilles épreuves; sur les épreuves de Paris et d'Amsterdam, citées par Ch. Blanc comme étant du III état, ce reflet est éteint par des taches d'encre (effet d'impression); on n'y voit pas les tailles dont parle Ch. Blanc; on ne les voit pas non plus dans les épreuves de la planche tout-à-fait usée, insérées dans les Recueils de Basan et de Bernard (voyez le № 17). Les belles épreuves du II état ne sont pas communes. Vente Hébig 156 fr.; Didot 250; Buccleugh 130.

Nous trouvons dans le catalogue de Gersaint la note suivante sur cette feuille: «Comme Rembrandt n'entendait point du tout à travailler le nud, ce morceau est assez incorrect, et les têtes sont tout-à-fait désagréables; cependant il y règne un bel effet, ainsi que dans tous les morceaux de cet excellent maître». Cette note ridicule a été répétée depuis dans les catalogues de Bartsch, Daulby, Claussin, Wilson et Nagler. Dans ce temps là on n'admettait pas d'autre dessin, que le dessin académique idéal de Raphael, d'après l'antique. C'est Blanc qui eut le courage d'avancer une toute autre opinion sur le dessin de Rembrandt: «Il n'est pas de graveur», dit-il, «qui dans ce travail libre de Rembrandt ne reconnaisse un maître. Les creux, les saillies, les méplats, la rondeur des jambes, l'ampleur et les convexités du ventre, sont rendus par un réseau de tailles qui font parfaitement sentir la forme des chairs et le sens des muscles. Ce qui est vrai, c'est que nos premiers parents sont ici d'une laideur repoussante» (I, p. 56).

Atlas: 106. Wien HB. I; **107.** Rov. II.

29. Abraham recevant les trois anges. — Abraham entertaining the three Angels. — Abraham bewirthet die drei Engel. — G. 30; C. 35; W. 36; Bl. 2; Mid. 250; Dut. 36. On lit au bas de la gauche: Rembrandt f. 1656. — 6 × 4.10.

Les belles épreuves sont pleines de barbes, sur Japon. Webster 300 fr. On trouve dans le catalogue de Middleton la note suivante: «The late Mons. De Brou, librarian to the Duc d'Arenberg, at Brussels, very courteously called my attention, early in 1876, to an impression in which were variations which he thought constituted a 2-nd state. I have satisfied myself, by careful examination, that these variations are due to a printing effect» (Cat. 1878, p. 245).

Nagler mentionne deux états: I. Von einem an die Mezzotinto-Manier erinnernden Ton; et II. Der sammetartige Ton ist verschwunden, sei es, dass die Platte mit dem Schaber übergangen (K. Lex. XII, p. 476). Ce ne sont pas des états, mais des épreuves plus ou moins belles du même état de la planche.

Atlas: 108. Rov. Japon.

30. Agar renvoyée par Abraham. — Abraham sending away Hagar and Ismael. — Abraham verstösst die Hagar. — G. 31; C. 37; W. 36; Bl. 3; Mid. 204; Dut. 37. — Signé: Rembrandt f. 1637. — 4.8 × 3.7.

«Ce morceau est gravé d'une pointe fort délicate. Les belles épreuves en sont très-rares. On les reconnait à la fourrure qui double le manteau d'Abraham et que l'on voit entre ses jambes. Cette fourrure est soyeuse au commencement, au lieu qu'elle devient ensuite plate et grise. Dans les premières épreuves, les bords de la planche sont un peu raboteux, et aux toutes premières il y a des barbes en quelques endroits, notamment aux yeux de Sara et à ceux d'Abraham; ces barbes y forment des taches noires qui cachent la finesse de l'expression» (Blanc I, p. 62). Albertina Japon, extra; Ventes: 200 à 300 fr.; Didot 800 fr. épr. exceptionnelle; Hébig 340; Buccleugh 200.

Nagler cite deux états de cette pièce: I. Von glänzendem sammetartigen Ton; der Rand der Platte etwas rauh; et II. Der Ton hat durch den Druck etwas an Kraft verloren, der Rand erscheint polirt und der Stich sehr zart» (K. Lex. XII. 477).

Il n'y a aucune différence dans les travaux de ces deux états.

On voit une petite figure au haut de la galerie; on dit qu'elle doit être bien distincte dans les belles épreuves; cependant on ne la voit presque pas dans la belle épreuve de Paris et dans plusieurs autres que j'ai étudié.

En 1885 Mr. Sagert (Berlin) m'a offert un «tout premier état» de cette feuille, avant plusieurs travaux sur le dos du chien, avec le double contour du pied d'Abraham et avant que la lèvre supérieure d'Abraham soit profilée. Cette épreuve venait d'une ancienne vente d'Amsler (p. 80 Thaler). Toutes les remarques du I. état ont été obtenues par des tours d'impression.

Atlas: 109. Rov. extra.

31. Agar renvoyée par Abraham. — Abraham sending away Hagar. — Abraham verstösst die Hagar. — Yver 15. Il n'y a rien de Rembrandt dans cette feuille qui est justement rejetée dans tous les autres catalogues. — 2.9 × 2.1. Extrèmement rare.

Atlas: 110. Amsterdam.

32. Agar renvoyée par Abraham. — Abraham sending away Hagar. — Abraham verstösst die Hagar. — Yver., Sup. 15; 2.9 × 2. Extrêmement rare. Amst., Wien HB., Brit. Mus. etc. Rov. acheté chez Jullien en 1885, pour 150 fr. Veute Zande 73 fr.

Il n'y a rien de Rembrandt dans cette feuille, qui est justement rejetée dans tous les autres catalogues.

Atlas: 111. Rov.

33. Abraham carressant Isaac. — An old man with a boy. — Abraham den Isaak liebkosend. — G. 132; C. 38; W. 135*; Bl. 4; Mid. 203; Dut. 38. Signé: Rembrandt f. — 4.4 × 3.4. Date présumée: 1638.

I état; avant le trait echappé au-dessus de l'épaule gauche d'Isaac; ce trait se prolonge jusque sur la pomme. Didot 650 frs.; Webster 250. Hébig 90.

II état; avec ce trait et plusieurs retouches: Ce trait s'est effacé par l'effet de tirage; c'est dans cet état que la planche se trouve dans le Recueil de Basan (voyez le № 17).

Robert Dumésnil a décrit, en 1837, un premier état «avant nombre de travaux dans les parties ombrées, et avec un petit trait de burin qui coupe horizontalement le gland du coussin sur lequel Abraham est assis. Ce prétendu premier état ne fut vendu alors que 29 fr. 20 c., tandis que le deuxième était acheté 40 fr. Ce premier état, qui était retiré, en 1847, à la vente Verstolk, à 67 fr. 20 c., ne fut poussé, en 1871, qu'à 42 fr. (Cat. Dutuit 1881, p. 77). Je ne l'ai pas vu.

Clément, dans le catalogue Galichon, décrit un I état: avant le trait échappé au-dessus de l'épaule gauche d'Isaac et avant la bouche et l'oeil gauche d'Abraham retouchés, vendu 161 fr.; le même exemplaire vente Kalle 86 fr. 25 c. Je ne l'ai pas vu; c'est probablement le I état de mon atlas, № 112.

Atlas: 112. Rov. I. — **113.** Rov.; le côté droit de l'épreuve du II état.

34. Abraham avec son fils Isaac. — Abraham with his son Isaac. — Abraham und Isaak im Gespräch. — G. 33; C. 39; W. 38; Bl. 5; Mid. 220; Dut. 39. — Signé: Rembrandt 1645. — 5.11 × 4.10.

Les belles épreuves sont entièrement encadrées par un trait irrégulier, raboteux et dentelé, le fond sale et les coins de la planche aigus (Mr. Dutuit cite un I état «avec le coin droit d'en haut aigu»). Rov. extra Japon (Clément 1884. 400 fr.).

Hébig 100. Dans les épreuves postérieures on voit au haut de la planche plusieures égratignures parallèles; les épreuves qui se trouvent dans le Recueil de Basan sont supportables; elles sont sans nouvelles retouches.

Mr. Artaria possède deux épreuves avec des différences dans le contour des bottes d'Abraham; cette différence est obtenue par l'impression; les travaux sur la planche sont les mêmes; le catalogue Verstolk cite pourtant un II état «plus travaillé».

Atlas: 114. Rov.

35. Le sacrifice d'Abraham. —

Abraham's Sacrifice — Abraham's Opfer. — G. 33; Cl. 36; W. 39; Bl. 6; Mid. 246; Dut. 40. Signé: Rembrandt f. 1655. — 5.10 × 4.11. Les premières épreuves sont pleines de barbes. Berlin; Albertina, extra, etc. Vente Hébig 75 fr.; Buccleugh, velin, 165; Webster 130.

Atlas: 115. Rov.

36. Quatre sujets pour un livre espagnol*)

Four prints for a Spanish book. — Vier Darstellungen zu einem Spanischen Buch. G. 34; Cl. 40; W. 40; Bl. 8; Mid. 247; Dut. 47. — Ces quatre sujets sont gravés sur une même planche (10.5 × 5.9), savoir: 1. La statue de Nabuchodonosor; 2. La vision de Daniel (et pas d'Ezéchiel); 3. L'échelle de Jacob et 4. Combat de David contre Goliath. Les épreuves de la planche entière sont excessivement rares, la plupart ayant été coupées en quatre morceaux; la planche elle même à été coupée et divisée en quatre pièces.

*) «Piedra gloriosa o de la estatua de Nebuchadnesar. Amsterdam, an 5415 (=1655) in 12°; ce livre est écrit par Menasseh ben Israel et dédié à Isaac Vossius, gentilhomme de la chambre de la reine de Suède. «Menasseh veut prouver, que le songe de Nnbuchodonosor est la prédiction du Messie, qui doit venir après la destruction des quatre monarchies. La pierre qui brise la statue de Nabuchodonosor, l'Échelle de Jacob et David tuant Goliath sont également la figure de Messie, dont la venue est confirmée par la Vision de Daniel». (Dutuit, cat. 1881; p. 83). Le livre de Menasseh est fort rare; Mr. Dutuit en possédait un exemplaire avec les eaux-fortes de Rembrandt, épreuves tirées sur les petites planches (coupons de la planche entière, divisée en quatre parties). Mr. Didot en possédait un second, dans lequel les originaux de Rembrandt sont remplacés par des copies d'un maître inconnu.

Épreuves de la planche entière. *A.* La statue de Nabuchodonosor est dans le I. état; on ne connait pas d'exemplaires complets; le coupon avec la statue se trouve à la bibliothèque de Paris (unique); on ne peut pas savoir si les trois autres sujets ont été gravés sur la planche en même temps.

B. La statue est du II état, tous les autres sujets du I état. Brit. Museum, deux exempl., Japon et velin; Amsterdam et Bar. Ed. Rotschild, Japon.

C. La statue est du III état; tous les autres sujets du II. Amsterdam; Paris; Cambridge; Rovinski (tous sur Japon); British Museum, sur hollande.

Atlas: 116. Planche entière *B*, avec la statue au II état; Brit. Museum; **117.** Planche entière *C.* avec la statue au III état. Rovinski.

Description des différents états de chaque sujet à part.

1. La statue de Nabuchodonosor. — The Statue of Nebuchadnezzor. — Die Statue von Nabuchodonosar's Traum.

I état; les pieds de la statue sont brisés; avant le nom de Rembrandt et la date. Epreuve unique à Paris; c'est une partie de la planche entière du I état (A).

II état; sur la planche entière B. (on trouve des coupons de l'épreuve complète); avant le globe à droite. — Signé: Rembrandt f. 1655.

III état; sur la planche entière C (on trouve; des coupons de l'épreuve complète). Avec les pieds droits et le globe à droite.

IV état; épreuve de la petite planche, coupon de la planche entière — 3.8 × 2.7. On a élargi le bandeau sur le front de la statue. Middleton cite deux exemplaires de cet état: à Paris et à Amsterdam (ce dernier n'y est pas).

V état; on a ajouté les noms des peuples sur le bandeau et les membres de la statue.

Atlas: 118. Paris I; **119.** Rov. II; **120.** Brit. Museum III; **121.** Rov. V.

2. La vision de Daniel. — Daniel's vision. — Die Vision des Daniel. — Signé: Rembrandt 1655.

I état; sur la planche entière B; les deux hachures sous la fumée, dans le coin gauche du haut, n'atteignent pas le trait carré du sujet. Il y a des épreuves fort poussées au noir.

II état; sur la planche entière C. Ces deux hachures sont prolongées jusqu'au trait carré du sujet.

III état; épreuve de la petite planche (coupon de la planche entière, coupée en quatre morceaux): 3.9 × 2.10; il n'y a pas de nouveaux travaux.

Atlas: 122. Dutuit I; coupon de l'épreuve entière B; **123.** Rov. III. On voit le II état sur la planche entière C, № 117.

3. L'Échelle de Jacob. — Jacob's Ladder. — Die Jacob's Leiter. — Signé: Rembrandt f. 1655.

I état; sur la planche entière B. Le visage de Jacob est vu de trois quarts; avant les petits travaux sur les deux premiers montants de l'échelle dans le coin droit d'en haut. Il y a des épreuves fortement poussées au noir. On trouve des coupons de l'épreuve complète B.

II état; le visage de Jacob est vu de profil; avec les travaux sur les montants et d'autres petits travaux sur toute la planche. Sur la planche entière C.

On trouve des coupons de l'épreuve entière.

III état; on voit tous les montants de l'échelle jusqu'au bas. Epreuve de la petite planche (coupon de la planche entière, divisée en quatre morceaux) — 3.11 × 2.7.

Atlas: 124. Artaria I; **125.** Dutuit I; épreuve poussée au noir; **126.** Rov. III. On voit le II état sur le № 117.

4. Combat de David avec Goliath. — David and Goliath. — David's Kampf mit Goliath. — Signé: Rembrandt f. 1655.

I état; Les contours du sommet de la montagne présentent des solutions de continuité. Sur la planche entière B.

On trouve des coupons de l'épreuve entière.

II état; ces contours sont repris à la pointe et ne présentent plus de solutions de continuité. Sur la planche entière C.

On trouve des coupons de l'épreuve entière.

III état; épreuve de la petite planche (coupon de la planche entière); 3.11 × 2.9.

On voit des contretailles sur le bouclier de David.

IV état; on a augmenté une série de buissons sur le sommet de la montagne. Falsification assez moderne.

Atlas: 127. Dutuit I. On voit le II état sur la planche entière, № 117; **129.** Rov. IV; **128.** Rov. III.

Les épreuves de la planche complète sont excessivement rares. Vente Verstolk 630; payée par le Baron Ed. Rotschild 7,000 fr. (?). les 4 coupons au I état, payés par Dutuit 600 fr. — Vente Buccleugh 875.

37. Joseph racontant ses songes devant sa famille. — Joseph telling his dream to his brethren. — Joseph erzählt seine Träume. G. 37; Cl. W. 41; Bl. 9; Mid. 205; Dut. 41.—Signé: Rembrandt f. 1638. 4.1×3.1.

I état; le visage du frère de Joseph coiffé d'un turban est clair; entre le visage de la femme, qui lit, et le gland de la manche de Joseph il y a une série de petites tailles horizontales. Dutuit; Bar. Ed. Rotschild.

II état; cette série de tailles est éffacée. 200 à 500 fr. Kalle 551. Didot 700. Buccleugh 400.

III état; Le visage du frère de Joseph est ombré de tailles obliques. Didot 44.

IV état; Toute l'estampe est retouchée par des tailles serrées. Dans le Recueil be Basan (Voyez le № 17).

«Cette pièce était célèbre en Hollande du vivant de Rembrandt», dit Blanc, «on en citait les remarques comme singularités. C'était à qui aurait une épreuve du premier état, et on n'en achetait qu'à des prix très élevés. «Il fallait», dit Descamps, «lui faire sa cour pour obtenir de lui certaines pièces de son oeuvre. On était presque ridicule, quand on n'avait pas une épreuve de la petite Junon couronnée et sans couronne, du petit Joseph avec le visage blanc et du même avec le visage noir» (Blanc, Catal., P. 1859 I, 82). Mr. Six à Amsterdam possède une variante de cette composition, une ébauche en sens contraire, en grisaille; Joseph y est peint de profil; les figures des frères sont toutes différentes; la figure de Jacob est reproduite exactement dans l'estampe. W. Mitchel Esq. possède un dessin au crayon rouge de la figure seule de Jacob, aussi en sens contraire, signé du monogramme: RH. 1631.

Atlas: 130. Partie droite de l'épreuve du I état de Dutuit; **131.** Rov. II; **132.** Rov. III; partie droite de l'épreuve; **133.** Rov. IV; partie droite de l'épreuve seule.

38. Jacob pleurant la mort de son fils Joseph. — Jacob lamenting the supposed death of Joseph. — Jacob beweint seinen Sohn Joseph. — G. 35; C. W. 42; Bl. 10; M. 189; Dut. 42. Avec nom: Rembrandt van Rijn, fe. 4 × 2.11. Date présumée: 1633 (Mid.).

I état; avant les retouches; la partie gauche mal mordue par l'eau-forte.

II état; toute la planche est retouchée. Vente Hébig 230 fr. Note de Gersaint, répétée par Bartsch: «ce morceau quoique petit est estimé un des meilleurs de ce maître». Il est pourtant rejetté par Vosmaer; dans l'Albertina il est inséré dans le volume des estampes «dans le goût de Rembrandt». Il est probable que cette planche a été préparée par un des élèves; mais retouchée par la main de Rembrandt.

Atlas: 134. Rov. I; **135.** Rov. II, la partie gauche seule; les retouches sont assez maladroites.

39. Joseph et la femme de Putiphar.

— Joseph and Potiphar's wife.—Joseph und Potiphar. — G. 36; C. W. 43; Bl. 11; Mid. 192; Dut. 42. — Signé: Rembrandt f. 1634. 4.3 × 3.5.

I état; le dossier du lit finit en s'arrondissant. Hébig 82.

Blanc mentionne un tout I état, dans lequel: «on distingue entre la tête de Putiphar et le bras gauche de Joseph un petit espace blanc, qui est couvert dans les épreuves postérieures». Il cite une épreuve de cet état dans le catalogue de Van Zande (rédigé par Guichardot). Je n'ai pas trouvé la remarque de l'espace blanc dont parle Blanc ni dans le catalogue de Van Zande (I, 86) ni dans les deux épreuves de Harlem et d'Amsterdam citées par Middleton comme étant du I état de Blanc.

II état; ce dossier finit en carré; le fond est retouché. Didot 40; Buccleugh 75.

III état; l'éstampe est retouchée; on voit à droite, le long du bord de la planche, une série de courtes tailles parallèles. Dans le Recueil de Basan (voyez le № 17).

IV état; l'estampe est retouchée encore une fois; l'oval du croissant du lit est couvert de contre tailles horizontales. Rovinski, les quatre états.

Atlas: 136. Rov. I; l'épreuve est restaurée dans le bas; le trait noir (horizontal) qu'on voit au-dessus du nom de Rembrandt ne se trouve pas dans l'original. **137.** Rov. II; **138.** Rov. IV.

40. Le triomphe de Mardochée.

— The triumph of Mordecai. — Der Triumph des Mardochäus. — G. 39; C. W. 44; Bl. 12; Mid. 228; Dut. 48. Sans monogramme; 8 × 6.6. Date présumée: 1640—45 selon Vosmaer; 1657 selon Middleton.

Les belles épreuves sont chargées de barbes; le haut de la gauche est tout noir; les figures à droite avec barbes: «l'estampe se trouve aisement, mais les bonnes épreuves ne sont pas communes» (Bartsch, p. 43). Galichon. 350; Kalle 370; Didot 760; Hébig 560; Buccleugh 1000; Webster 200.

Blanc mentionne un II état où le contour de la barbe de Mardochée est cerné de petits traits fins et courts. La planche est fort usée lorsqu'elle a été ainsi reprise par une main maladroite». Je n'ai pas vu de pareilles épreuves.

Atlas: 139. Rovinski.

41. David en prières.

— David on his knees. — David im Gebet. G. 40; C. W. 45; Bl. 13; Mid. 232; Dut. 44. — Signé: Rembrandt f. 1652. — 5.2 × 3.6.

I état; on voit un petit espace dénué de travaux au-dessous du baldaquin, à gauche. Mossolof sur Japon. Buccleugh 40 fr.

II état; cet espace est couvert de tailles.

III état; la planche est retouchée; on voit sur l'habit de David un trait échappé au burin, long de 6 lignes. Dans le Recueil de Basan (voyez le № 17).

Note de Claussin: «Ce morceau qui est un des plus faibles de l'oeuvre, se trouve très facilement» (Cat. 30). Blanc, contrairement à l'opinion de Claussin, le regarde «comme un des meilleurs» de l'oeuvre de Rembrandt (Cat. I. 92).

Atlas: 140. Rov. I; **141.** Rov. II, la partie gauche de l'estampe seule.

42. Tobie le père, aveugle.

— Tobit blind. — Der blinde Tobias. — G. 41; C. W. 46; Bl. 15; Mid. 226; Dut. 45. Signé: Rembrandt f. 1651; cette signature est répétée sur la droite. 6 × 4.6.

I état; avec beaucoup de barbes; le fond de la planche tout-à-fait sale (travaillé à la fleur de souffre). Il y a des exemplaires sur Japon. Amsterdam, Albertina extra. Rov. id. payé 420 fr. chez Tibaudau en 1880. Webster 230.

II état; sans barbes; le fond nettoyé. État fort commun.

Nous trouvons dans le Catalogue de vente de Burgy deux états de cette pièce; le second: «avec grands changements»; les épreuves au fond sale avec barbes et au fond net ébarbées présentent en effet de «grands changements»: l'aspect en est tout autre. Middleton mentionne aussi deux états

(sans trop y insister): I. L'oeil gauche de Tobie est clair; on voit des tailles très légères sur le bonnet, la face et la barbe de Tobie; le fond est sale. Brit. Mus. II. L'oeil est retravaillé et noir, les petits travaux légers sur le bonnet, la face et la barbe ne sont plus visibles. Ces différences pourtant ne sont que des effets du tirage.

Atlas: 142. Rov. I, sur Japon. extra. — **143.** Rov. II.

Mr. Blanc met à la suite de cette pièce le № 153 de Bartsch, qui présente en effet un croquis fait pour le № 42. Selon son opinion (un peu exagérée) c'est l'estampe la plus admirable qui soient au monde.... «la belle figure d'Elymas, frappé d'aveuglement par saint Paul (de Raphael), n'est pas plus saisissante, plus naturellement expressive que le Tobie de Rembrandt. Cet aveugle, entre son chien qui l'avertit et son rouet qu'il a fait tomber en se levant, est une des figures les plus attachantes qu'on puisse voir en peinture. Qui ne devine, à l'empressement du vieillard, à sa démarche timide et hardie tout ensemble, qu'il a entendu la voix de son fils?.... il est difficile de mieux accentuer la pantomime d'une figure; car, si l'on cachait la tête du Tobie de Rembrandt, son corps, ses bras, ses jambes seraient encore ceux d'un aveugle» (Bl. Rembr. 1880. p. 18).

43. L'ange qui disparait devant la famille de Tobie. — The angel ascending from Tobit and his family. — Der Engel verlässt die Familie des Tobit. — G. 42; C. 47; W. 48; Bl. 16; Mid. 213; Dut. 46. — Signé: Rembrandt f. 1641. — 5.8 × 3.10.

I état; la coiffure de la femme de Tobie est couverte de tailles diagonales à la pointe sèche; une partie (triangulaire) de son habit qu'on voit sous sa manche droite est ombrée de trois tailles; le noeud de la ceinture de Tobie fils est couvert de tailles; le fond de la planche est sale (travaillé à la fleur de souffre). Albertina, Amster.; Brit. Mus. Paris extra, mais ret. au pinceau; Cambridge épr. imprimée en rouge.

II état; la planche est nettoyée; les tailles dans la coiffure de la femme, les petits travaux dans l'habit de Tobie, les tailles qui ombraient le noed de sa ceinture et la troisième taille sur la partie (triangulaire) de l'habit de la femme ont disparus; le noeud est tout à-fait blanc. (Cet état est décrit par Claussin comme I-er, et vice versâ).

III état; on a ajouté des hachures fines et courtes qui semblent marquer l'ombre d'une inégalité de terrain, et beaucoup de petits travaux fort délicats à la pointe sèche, dans diverses parties de l'estampe. Dans le Recueil de Basan (voyez le № 17).

IV état; toute la planche est retouchée rudement au burin. J'ai vu chez Mr. Artaria une épreuve avec une inscription gravée au bas de la planche: «retouché par Watelet 182». Dans mon exemplaire le nom de Watelet est effacé. Coll. Rovinski les quatre états. Les belles épreuves du I état ne sont pas communes; la mienne m'a couté 200 fr. en 1870.

Atlas: 144. Rov. I; **145.** Alb. I (réduction); épreuve un peu différente d'impression; **146.** Rov. II; **147.** Rov. III (réduction); **148.** Rov. IV (réduction).

Troisième Classe. Sujets du nouveau testament.

44. L'Annonciation des bergers. — The Angel appearing to the shepherds.— Die Verkündigung an die Hirten. — G. 43; Cl. 48; W. 49; Bl. 17; M. 191; D. 49. — 9.8 × 8.1.

I état; la planche n'est pas terminée; les figures sont au simple trait; sans nom ni date. Brit. Museum; Dresde (les seules connues).

II état; la planche est terminée, à l'exception du tronc d'arbre qui est au milieu, dont le haut est resté blanc; signé: Rembrandt f. 1634. Wien HB.; Amsterdam; Brit. Museum (Coll. Denon).

Wilson mentionne un état intermédiaire (entre le II et le III): «This is similar to the second, except that all the dark landscape, and the sky round it, are burnished much brighter; and the figures nearest the recess in the foliage are slightly worked on. This impression is in the Museum at Amsterdam». Blanc (en copiant Wilson)

ajoute, que le III état diffère du II seulement en ce que les deux vaches qui fuient sont couvertes d'une taille légère. Je ne connais pas de pareilles épreuves; l'épreuve d'Amsterdam est du II état, ainsi que je m'en suis convaincu en l'étudiant conjointement avec les conservateurs du Musée, Messieurs Siccamâ et Bolland.

III état; épreuve de la planche tout-à-fait terminée; la gravure est d'un ton argentin et transparent; les détails du paysage et les arches du pont sont très distincts (Coll. Aug. à Dresde extra). Vente Schlosser 500 fr.; Didot 255; Liphart 443; Buccleugh 230; Webster 350.

IV état; toute la planche est retouchée rudement au burin. Dans le Recueil de Basan (voyez le № 17).

On voit au musée du Louvre un tableau de Govaert Flinck, où ce peintre a emprunté plusieurs détails de cette estampe de Rembrandt.

Atlas: 149. Dresde I; **150.** Wien HB. II; **151.** Rov. III; **153.** Rov. IV.

45. La nativité. — The nativity, or adoration of the shepherds. — Die Geburt Christi. — G. 44; Cl. 49; W. 50; Bl. 18; Mid. 238; Dut. 50. — Signé: Rembrandt f. — 3.11 × 4.9.

I état; on voit au bord supérieur à droite une longue place blanche, que l'eau forte n'a pa mordu. Didot 100 fr.; Schloesser 75. Il y a des épreuves sur Japon.

Monsieur Strätter mentionne un tout I état de la planche aux angles aigus. J'en possède une sur Japon; les travaux ne présentent pasde différences avec le I état.

II état; la place blanche a été couverte de travaux.

III état; toute la planche est retouchée. Dans le Recueil de Basan (voyez le № 17).

Le catalogue de la vente Verstolk mentionne 4 états de cette estampe: № 115, état non mentionné de la Coll. Rob. Dumésnil (aux angles aigus) 5 flor.; № 116, Idem, plus travaillée; 3 fl. 50; № 117, Idem, état non mentionné, 4 fl. 25; et № 118, Idem, état non mentionné et plus ébarbé, rare, 50 fl.

Atlas: 153. Rov. I; 154. Rov. II.

46. L'Adoration des bergers.— The adoration of the shepherds. — G. 45; C. 50; W. 51; Bl. 19; Mid. 230; Dut. 51. — Sans nom. — 7.3 × 5.6. Date présumée: 1652.

I état; les coussins entre la tête de la Vierge et l'enfant Jésus sont presque blancs. On voit au Brit. Museum deux épreuves de cet état, dont l'une est fortement poussée au noir par l'effet de l'impression.

II état; ces coussins sont ombrés de tailles et contretailles. Brit. Museum.

III état; on voit une bande blanche à travers le front de la Vierge. On voit à Paris une épreuve de cet état poussée au noir par l'effet de l'impression.

IV état; la manche de la Vierge a reçu un double contour. Paris; Amsterdam etc.

V état; la forme des planches qui sont derrière St. Joseph commence à se dessiner. Brit. Museum.

VI état; ces planches sont accusées distinctement par des tailles horizontales; la manche de la Vierge a reçu un triple contour.

VII état; la planche (fort usée) est retouchée à la pointe sèche; on ne voit presque pas le poteau du milieu derrière les planches. Dans le Recueil de Basan. Les épreuves du Recueil de Bernard sont tout-à-fait grises et couvertes de taches blanches. Il faut rechercher cette estampe dans le III ou IV états (250 à 400 fr.).

Atlas: 155. Brit. Museum I; **156.** B. M. II; **157.** Paris III; **158.** Rov. III (réd.); **159.** Dutuit IV (réd., la partie droite seule); **160.** Paris V (réd., la partie droite seule); **161.** Rov. VI, réd.

47. La circoncision. — The circumcision. — Die Beschneidung, in der Breite. — G. 46; C. 51; W. 52; Bl. 20; M. 239; D. 52. — Signé: Rembrandt f. 1654. — 3.7 × 5.4.

I état; on voit le long du bord supérieur une longue place blanche non mordue par l'eau forte. Il y a des épreuves tirées de la planche aux angles aigus. Le Catalogue Van Zande en fait un tout-premier état. 100 fr.

II état; cette place est couverte de travaux à la pointe. Dans le Recueil de Basan (voyez le № 17).

Atlas: 162. Rov. I; **163.** Rov. II, la partie supérieure de l'estampe seule.

48. Autre circoncision. — The Circumcision. — Die Beschneidung in der Höhe.— G. 47; C. 52; W. 53; Bl. 21; Mid. 179; Dut. 53. Sans nom. Date présumée: 1630. 3.3 × 2.4. — Dans les belles épreuves de cette pièce le visage de l'enfant Jésus et son épaule droite sont cou-

verts de taches noires, provenant de barbes. Blanc mentionne une épreuve postérieure de cette feuille, reprise par une main étrangère qui, en retouchant la tête de Joseph l'a tellement altéré, qu'on n'en distingue plus les traits. Je n'ai pas rencontré de pareilles épreuves.

Atlas: 164. Rovinski.

Le Catalogue de Gersaint mentionne à la suite de cette estampe une: «Autre circoncision (№ 48); 7.10 × 6; signée: S. P. Berendreck exc. Je possède cette pièce dans ma collection; elle ne porte pas la moindre trace de la main de Rembrandt, elle est avec raison omise par Bartsch et dans tous les autres catalogues. Son faire ressemble pourtant au № 59 de Bartsch.

49. Présentation au temple. — The presentation of Jesus in the vaulted temple. — Darstellung im Tempel. — G. 49; C. 53; W. 54; Bl. 22; Mid. 208; Dut. 54. — Sans nom. — 8 × 10.9. Date présumée: 1639.

I état; Saint Siméon est nu-tête. Paris; Brit. Museum; Amsterdam; Oxford; Albertina extra. Lord Holford.

II état; Saint Siméon a la tête couverte d'une calotte; on voit tout le long du bord supérieur de la planche des places blanches (dénuées de travaux. Brit. M.; Paris; Amst.; Harlem; Oxford; Cambridge. On trouve des épreuves de cet état de la planche assez usée.

III état; les places blanches du bord supérieur de la planche sont couverts de travaux, la planche est retouchée. Dans le Recueil de Basan, et dans celui de Bernard (voyez le № 17).

Mr. Dutuit mentionne après le I état un II état non décrit, de la vente Claussin en 1844: «la chevelure de St. Jospeh présente du côté droit une échancrure à la hauteur du bonnet de l'homme qui est près de lui. Le vêtement de la personne qui tient une béquille est presque blanc.... le vêtement de St. Siméon est peu ombré...» etc. Je n'ai pas vu d'épreuve avec l'echancrure décrite par Mr. Dutuit; quant aux vêtements de la personne qui tient une béquille et celui de St. Siméon, ils sont les mêmes dans tous les états.

Atlas: 165. Paris I; **166.** Brit. Museum II; **167.** Rov. III, la partie supérieure de la planche seule.

50. Présentation au temple, en hauteur. — The presentation, in Rembrandt's dark manner. — Darstellung im Tempel in die Höhe. — G. 50; C. 54; W. 55; Bl. 21; Mid. 243; Dut. 55. Date présumée: 1654. 7.9 × 6. Il y a des épreuves fort poussées au noir et couvertes de barbes (sur Japon); on n'y distingue presque pas les figures de la Vierge et de Joseph. Harlem; Amsterdam. La pièce n'est pas trop rare, mais les bonnes épreuves n'en sont pas communes: Ventes: Liphart 351. Didot 205; Schlösser 875; Hébig 510; Buccleugh 1060 fr.; Webster 610.

Mr. Middleton dit avoir vu à Paris un II état, avec des travaux sur le visage de la Vierge et sur la colonne qui est derrière elle. («I have seen an impression at Paris where there is some delicate work on the face of the Virgin and upon the column behind her, which may imply rework, and so constitute a 2-nd state). Je n'ai pas vu une pareille épreuve à Paris.

Atlas: 168. Rovinski, extra.

51. Présentation au temple, avec l'ange. — The presentation, with the angel. — Die kleine Darstellung im Tempel. — G. 51; C. 55; W. 56; Bl. 24; Mid. 178; Dut. 56. — Signé: Rt. 1630:

I état; la planche est plus grande: 4.6 × 4.6. British Museum; Amsterdam.

II état; la planche est réduite: 3.10 × 2.11. Amsterdam extra, bords raboteux. Vente Webster 100 fr.

Atlas: 169. Brit. Mus. I. — **170.** Rov. II.

52. Fuite en Egypte, petite. — The flight in Egypt: a small print. — Die kleine Flucht nach Aegypten. — G. 52; C. 56; W. 57; Bl. 25; Mid. 184; Dut. 57. — Signé: Rembrandt inventor et fecit 1653. — 3.4 × 2.4.

I état; avant les retouches; au fond sale; Harrach 450; Liphart 193; Didot 149; Schlösser 162; Hébig 70; Buccleugh 70; Webster 100.

II état; Le fond est nettoyé; tous les contours sont renforcés à la pointe; la Vierge a changé de visage; les bords de la planche en haut à droite et à gauche sont ombrés de tailles fines horizontales et verticales. Seymour Haden et Blanc attribuent cette planche à Bol. Mr. Middleton voit dans le II état le travail du maître, qui a retouché le V état du Bon Samaritain (№ 90).

Atlas: 171. Rov. I. — **172.** Rov. II.

53. Fuite en Egypte, effet de nuit. — The flight into Egypt: a night-piece. — Die Flucht nach Aegypten, Nachtstück.—

G. 53; Cl. 57; W. 58; Bl. 26; Mid. 227. Signé: Rembrandt f. 1651.—(Bartsch cite: Rembrandt fecit). 4.8 × 4.1. «De toutes les estampes de Rembrandt», dit Bartsch, «il n'en est aucune dont on rencontre tant d'épreuves différentes. Il y a des collections ou l'on en trouve jusqu'a huit (Marcus et Wilson; Verstolk en avait 9); cependant plusieurs de ces épreuves ne sont différentes entre elles, que par la manière dont elles ont été imprimées». Voici les différents états *avec des changements faits sur la planche même*, que j'ai vérifié dans les collections d'Amsterdam, du Brit. Museum, dans la mienne et dans celle d'Artaria.

I état; la planche n'est pas terminée; les figures sont presque au trait; les jambes de derrière de l'âne sont parallèles et se touchent; la lèvre de Joseph avance d'une manière singulière. Brit. Museum: épreuve et contre-épreuve; Paris.

II état; la lèvre inférieure de Joseph est corrigée, on a ajouté de petites tailles sur la main et le pouce de Joseph. Brit. Mus.; Wien HB.; Albertina; Artaria; Berlin etc. Il y a deux sortes de cette épreuve. L'une, imprimée de la façon ordinaire, est toute claire; l'autre est couverte d'une teinte grise, qui imite le lavis à l'encre de la Chine. Cette teinte est l'effet de la manière, dont l'épreuve a été imprimée. On n'essuyait point la planche, mais on y laissait à dessin une teinture légère de noir d'imprimeur, pour qu'elle s'exprimât sur le papier. C'est par là qu'on obtint une épreuve, qui n'est proprement qu'une épreuve dite *sale*, mais qui imite exactement une teinte de lavis (Bartsch). Liphart 200.

III état; la planche est entièrement retravaillée et les figures couvertes de travaux fins à la pointe; les deux jambes de l'âne sont séparées par le mouvement de la marche; le coin droit du ciel a reçu de nouvelles tailles; le museau de l'âne est *complétement* couvert de fines tailles diagonales; les verres de la lanterne sont blancs. Paris, etc. Liphart 113 fr.

Le coin droit d'en bas est laissé blanc par un tour d'impression. Les épreuves de cet état sont aussi de deux sortes: les unes imprimées de la façon ordinaire; les autres couvertes de noir d'imprimeur, et ressemblant parfaitement à une estampe gravée en manière noire (Bartsch).

IV état; l'estampe est retouchée; tout le coin du ciel à droite est couvert de contretailles diagonales et verticales; le coin droit d'en bas est teinté; les verres de la lanterne sont encore blancs. Br. M.-Boerner (Cat. Liphart 1873) mentionne un état intermédiaire: le museau de l'âne et les verres de la lanterne sont ombrés de tailles délicates; avant les contretailles sur le pouce de Joseph (№ 1352, 73 fr.). Je n'admets pas cet état, vu, que tout le museau de l'âne est ombré d'une fine taille déjà dans le III état.

V état; l'estampe est retouchée encore une fois; le museau de l'âne est ombré de contretailles; ainsi que la main et le pouce du Joseph; les verres de la lanterne sont ombrés de petites tailles horizontales et verticales. Tous ces travaux délicats se sont effacés très promptement par l'effet du tirage. Je possède trois épreuves de la planche, dans cet état, plus ou moin usée par l'impression. Liphart 37 fr.

VI état; la planche tout-à-fait usée est remordue rudement à l'eau forte; tous les travaux délicats ont disparu par l'effet du tirage. C'est dans cet état que l'estampe se trouve dans le Recueil de Basan; elle à été vendue pourtant à la vente Liphart pour 26 fr.

Les épreuves insérées dans le Recueil de Bernard sont encore plus mauvaises (voyez le № 17).

Dans l'Oeuvre de Rembrandt de Mr. Dutuit se trouve une héliogravure de cette estampe, d'un état postérieur, que je ne connais pas: toute la figure de la vierge, l'âne et le fond sont sabrés au burin par des tailles grossières et assez régulières.

On trouve des épreuves falsifiées de cette planche, où se voit un croissant dans le ciel, ce qu'on a obtenu en y mettant lors de l'impression un petit papier taillé en croissant. Brit. M.; Wien HB. Il y a dans la Hof.-Bib. de Vienne deux autres épreuves avec des supercheries semblables. Dans l'une le coin du haut de la droite est suppléé par le coin gauche du petit Lazare (№ 72); dans l'autre ce coin est suppléé par une contre-épreuve du côté droit de cette même-estampe. № 72 (Bartsch).

Atlas: 173. Brit. Mus. I; **174.** Paris I réd., avec des différences dans l'impression; **175.** Br. Mus. II; **176.** Paris III; **177.** Brit. Mus. IV; **178.** Rov. V, réd.; sur cette dernière phototypie on ne voit pas distinctement les contretailles sur le museau de l'âne, sur les verres de la lanterne et le pouce de Joseph, à cause du fond sale de l'estampe et le ton jaune du papier.

Voici la description des états de cette estampe donnée par Boerner dans le catalogue Liphart (Leipzig 1873): «1351. Vorzüglicher Druck des zweiten Zustandes. Das ganze Blatt überarbeitet und die Lichtparthieen auf den Figuren mit feinen

Nadelstrichen bedeckt. Diese reichen auf der Schnauze des Esels noch nicht ganz bis an den linken Umriss derselben, auch fehlt noch die senkrechte Strichlage, welche später den unteren Theil der Gläser in der Laterne bedeckt. Das Gesicht der Madonna ist stark beschattet und beinahe schwarz. Man unterscheidet *nur einen* Hinterfuss des Esels. Die untere rechte Ecke ist zwar schraffirt, erscheint aber hell. Sehr selten.

1352. Dasselbe Blatt. Vorzüglicher Druck eines auf den vorigen folgenden Zustandes. Die lichte Stelle auf der Schnauze des Esels ganz mit feinen Strichen bedeckt, mit den Arbeiten auf den Gläsern der Laterne. Das Gesicht der Madonna erscheint nicht mehr so dunkel wie früher. Man unterscheidet *nur einen* Hinterfuss des Esels. Die rechte untere Plattenecke ist dunkel gehalten.

1353. Dasselbe Blatt. Schöner Druck eines auf den vorigen folgenden Zustandes. Die Lichter auf den Figuren sind nochmals mit der Nadel überarbeitet. Der Daumen der rechten Hand des Joseph, mit welcher er die Laterne hält, hat über die horizontalen Striche eine feine enge, schräge Strichlage erhalten. Die Schnauze des Esels bedecken deutliche Kreuzschraffirungen. Die Lichtseite des Kopfes der Maria ist hell gehalten. Man unterscheidet *beide* Hinterfüsse des Esels; dieselben stehen getrennt und der rechte ist hell aus dem dunklen Grunde herauspolirt. Die von der Laterne auf den Boden geworfenen Lichter sind breiter und klarer als in den vorherbeschriebenen Zuständen.

1354. Dasselbe Blatt. Vorzüglicher Abdruck des letzten Zustandes, welcher leicht für einen frühen Druck gehalten werden kann. Sämmtliche feinen Nadelarbeiten sind auspolirt, die Lichtparthieen dadurch hell und breit, das Gesicht der Madonna aber wieder dunkler geworden. Die ganze Platte ist aufgeätzt, das Aussehen der Striche rauh und schwer. Die Hinterbeine des Esels stehen wieder eng zusammen. In diesem Zustande wurde die Platte später in Basan's *Recueil de quatre-vingt-cinq estampes... par Rembrandt* etc. aufgenommen.

Diese Reihenfolge der Zustände ist noch nirgends beschrieben worden».

54. Fuite en Egypte, griffonnée.

— The flight into Egypt. — Die Flucht nach Aegypten. — G. 163, Sup. 26; Cl. 58; W. 59; Bl. 27; Mid. 181; Dut. 59. Sans nom. 5.5 × 4.6. Date présumée: Vosmaer 1632 — 40; Mid. 1630. On connait deux epreuves de la planche entière: à Paris, coupée en haut de 3 lignes et à Amsterdam.

Rembrandt découpa de cette planche deux petites planches; sur l'une d'elles il grava son propre portrait au visage rond № 5, au haut duquel il laissa à demi-effacée la tête de la Vierge du № 54. Sur l'autre, ceintrée par en haut, il laissa la figure du Joseph avec la tête de l'âne. On connait VII états de St. Joseph.

I état; sur la grande planche. Paris. Amsterdam.

II état; sur la petite planche: 5.5 × 4.6. Artaria.

III état; quelques fines entretailles sont augmentées sur la barbe, où l'on ne voyait que trois tailles dans les états précédents. Brit. Museum.

IV état; les deux pieds sont ombrés de simples tailles. Artaria.

V état; le pied droit est ombré de contre-tailles. Artaria.

VI état; St. Joseph porte un bonnet plat. Artaria.

VII état; on voit une tache d'oxyde sous la barbe de Joseph et un petit trou sur le bas de son habit. Rov.

Atlas: 179. Paris I; planche entière; **180.** Amsterdam I, copiée d'après l'héliogravure de Dutuit. Coupons de la planche avec le Saint Joseph seul: **181.** Artaria II. — **182.** Brit. Mus. III. — **183.** Artaria IV. — **184.** Artaria V. — **185.** Artaria VI. — **186.** Rov. VII.

55. Fuite en Egypte; passage d'eau.

— The flight into Egypt; the holy family crossing a rill. — Die Flucht nach Aegypten; Skizze. — G. 55; Cl. 59: W. 60; Bl. 28; Mid. 240; Mid. 60. Signé: Rembrandt 1654. — 5.4 × 3.6.

Les premières épreuves ont des barbes et le fond sale dans le coin de la gauche. Didot 62 (japon); Hébig 51; Buccleugh 105.

On voit des épreuves assez bonnes et sans retouches dans le Recueil de Basan (voyez le № 17).

Atlas: 187. Rov.

56. Fuite en Egypte, dans le goût d'Elsheimer.

—The flight into Egypt in the style of Elsheimer. — Die Flucht in Aegypten in Elsheimer's Geschmack. — G. 56; Cl.

60; W. 61; Bl. 29; Mid. 236; Dut. 61. Sans nom; date présumée: 1653. — 7.9 × 10.6.

I état; Rembrandt a gravé cette pièce sur une planche originale gravée par Seghers (d'après Elsheimer) qui représentait Tobie et l'ange; on ne connait que deux épreuves de la planche originale de Seghers, à Amsterdam et chez le baron Ed. Rotschild (vente Knowles 5000 fr.).

II état; Rembrandt a enlevé les figures de Tobie et de l'ange et a gravé à leur place les figures de la Vierge et de Joseph; il a laissé le paysage presque intacte. On connait deux épreuves (sur velin) de ce II état de la planche: au Brit. Museum et chez le baron Ed. Rotschild (vente Buccleugh 3000 fr.; Coll. Wilson); elles présentent beaucoup de différences dans le procès d'impression; un moment j'ai été même sur le point d'en faire deux états à part, le I de l'épreuve Rotschild et le II de celle du Brit. Museum. On les trouve phototypiées, toutes les deux, dans mon Atlas.

III état; avec deux branches augmentées au dernier arbre de la touffe de la droite. Baron Ed. Rotschild, sur velin (vente Buccleugh 2500 fr.; coll. Denon). Unique?

IV état; on a augmenté plusieures branches à l'arbre de la touffe à droite; l'estampe est retouchée et travaillé à la fleur de souffre. Amsterdam; Brit. Museum etc.

V état; on voit dans le lointain trois tours au lieu de deux; les différences qu'on y trouve ne sont point un hasard d'impression, comme le remarque Blanc, «car au-dessous de la première tour à droite, on distingue un blanc, simulant un bras de rivière et provenant d'un grattage». J'ai phototypié l'épreuve unique de cet état du musée d'Amsterdam, dans mon Atlas.

VI état; la troisième tour est effacée; le ciel est couvert de corrosions; dans le coin droit d'en bas on voit une série (7) de tailles horizontales paralllèes; on voit de larges coups de lumières sur le vêtement de la Vierge et la terrasse. Brit. Museum etc.

VII état; les corrosions qu'on voyait sur le ciel sont effacées par le brunissoir; la planche est fort usée et les épreuves d'un ton grisâtre.

Atlas: 188. Amsterdam I, réduction; **189.** Baron Ed. Rotschild II; **190.** Brit Museum II; **191.** Baron Ed. Rotschild III; **192.** Amsterdam V; **193.** Rov. VI; **194.** Rov. VII.

57. Le repos en Egypte, effet de nuit. — The rest in Egypt, in a wood. — Ruhe in Aegypten, Nachtstück. — G. 57; Cl. 61; W. 62; Bl. 30; M. 221; Dut. 62. — Sans nom. — Date présumée: 1647. — 3.5 × 2.3.

I état; avant l'âne et avec le tronc de l'arbre blanc. Brit. Museum; Paris; Berlin (Buccleugh 440 fr.).

II état; avant l'âne, mais le tronc d'arbre est ombré. Amsterdam; Wien HB.; Berlin. — R. Dumésnil 102 fr.

III état; avec l'âne, mais avant les retouches aux arbres. Kalle 100 fr.; Sloesser 137.

IV état; les arbres sont ombrés de hachures.

V état; toute la planche est retouchée d'une main maladroite, avec des tailles serrées et régulières. Dans le Recueil de Basan. Il faut rechercher cette feuille dans les I—III états.

Atlas: 195. Berlin I; **196.** Berlin II; **197.** Rov. III; **198.** Rov. IV.

58. Repos en Egypte, au trait. — The rest in Egypt. - Ruhe in Aegypten, Skizze.— G. 58; Cl. 62; W. 63; Bl. 31; Mid. 218; Dut. 63.— Signé: Rembrandt f. 1645. 4.10 × 4.3.

Les épreuves sont toujours pâles; dans les meilleures on voit quelques barbes. Didot 90; Schloesser 126.

Atlas: 199. Rovinski.

59. Repos en Egypte. — The Rest in Egypt. — Die Ruhe in Aegypten. — Gers. 59; Cl. 63. Rejettée dans tous les autres catalogues.— 8 × 6.1. Sans nom. Amsterdam; Albertina (Coll. Barnard).

Note de Bartsch. — Cette estampe n'est pas exécutée avec autant de goût, que Rembrandt en mettait ordinairement dans sa pointe, et on ne peut la donner qu'à ses commencemens. Ce qui détermine à la lui attribuer, c'est qu'elle faisait partie de l'oeuvre, que posséda J. Houbraken, célèbre graveur, et dont il fit l'acquisition à la vente du cabinet du Bourgmestre Six, auquel Rembrandt, son ami intime, avait l'attention de donner ses ouvrages à mesure qu'il les faisait». Pièce très médiocre.

Atlas: 200. Albértina.

60. Retour d'Egypte. Jésus ramené du temple. — Jesus found by his parents, in the journey to Jerusalem. — Die Rückehr von Aegypten. — G. 54; C. W. 64; Bl. 38; Mid. 244; Dut. 70. Signé: Rembrandt 1654. — 3.6 × 5.4.

Les belles épreuves sont couvertes de barbes; Berlin extra, japon; Francfort (idem); Brit. Mus., Albertina; Paris; Amsterdam etc. Hébig 365; Doubl. d'Amsterdam 760; Galichon. 505; Didot 605; Buccleugh 400; Webster 375;

Atlas: 201. Rov. épreuve chargée de barbes; **202.** Rov. épreuve avec moins de barbes.

61. La Vierge et l'enfant Jésus sur des nuages. — The virgin and the infant Jesus in the clouds. — Die heilige Familie, Jungfrau mit dem Kinde, auf Wolken. — G. 60; C. W. 65; Mid. 211; Dut. 64. Signé: Rembrandt f. 1641. — 6.3 × 3.11. Les belles épreuves ont un peu de barbes. Guichardot (Cat. Van den Zande) décrit un I état où l'on remarque l'absence de quelques hachures diagonales dans le ciel aux deux côtés de la tête de la Vierge (j'en ai vu un exemplaire dans la collection du docteur Strätter à Aix-la Chapelle); il dit que les hachures sont augmentées dans le II état et qu'elles ont été effacées bientôt par l'effet du tirage.

Il y a à l'Albertina une épreuve (III) toute noire et retouchée d'une main maladroite.

Le catalogue Burgy mentionne deux états de cette pièce; dont le premier: «avec un autre visage, extraordinairement rare et singulier» (№№ 539 et 540); mais «l'autre visage» c. à dire la petite tête dans les nues se trouve même dans toutes les épreuves postérieures.

Atlas: 203. Rovinski.

62. La sainte famillle, au linge.— The holy family. — Heilige Familie. — G. 61; C. W. 66; Bl. 33; Mid. 182; Dut. 65. Avec monogramme: RH. — 2.7 × 2.9. Bartsch décrit deux état de cette pièce: I, où l'on voit dans le milieu une arcade ouverte, et II, où le fond est couvert de tailles. Je n'ai jamais vu des épreuves de son I état. L'estampe n'est pas rare. Hébig 50; Liphart 75; Buccleugh 40.

Il y a des amateurs qui attribuent cette pièce à Bol.

Atlas: 204. Rov.

63. La sainte famille, au chat.— The holy family; Joseph looking in at the window. — Heilige Familie, im Zimmer. — G. 62; C. W. 67; Bl. 34; Mid. 241; Dut. 66. Signé: Rembrandt f. 1654. 3.6 × 5.4.

I état; avec des taches blanches (défauts de l'eau forte) dans le haut de la planche. 40—70 fr.

II état; ces taches sont couvertes de travaux. Dans le Recueil de Basan.

Atlas: 205. Rov. I. — **206.** Rov. II; la partie supérieure de l'estampe avec les places blanches.

64. Jésus Christ au milieu des docteurs. — Christus und die Schriftgelehrten. — G. 63; C. W. 68; Bl. 35; M. 245: Dut. 67. Signé; Rembrandt f. 1654. — 3.7 × 5.4.

I état; les belles épreuves sont au fond sale, bords raboteux et quelques barbes. Paris extra.

Les toutes premières sont aux angles aigus. Dr. Strätter. Ventes 100—150 fr.

II état; le fond est nettoyé; sans barbes. Dans le Recueil de Basan.

Atlas: 207. Rov.

65. Jésus Christ, disputant avec les Docteurs de la loi. — Jesus disputing with the doctors of the law. — Christus und die Schriftgelehrten, grosses Blatt. — G. 64; C. W. 69; Bl. 36; Mid. 231; Dut. 68. Signé: Rembrandt f. 1652. — 4.8 × 7.11.

I état; avec quelques barbes (Galichon) Buccleugh 105; Webster 275.

II état; la planche est couverte de taches d'oxyde dans le haut et à droite. Hébig 14 fr.

III état; la planche est retravaillée à la manière noire par une main étrangère. Webster 57 fr.

Atlas: 208. Rov. I. — **209.** Rov. II; la partie droite de l'estampe avec les taches d'oxyde.

66. Jésus Christ au milieu des docteurs de la loi. — Jesus disputing with the doctors; a small upright. — Christus vor den Schriftgelehrten, klein. — G. 65; C. W. 70; Bl. 37; Mid. 177; Dut. 69.

I état; la planche est plus grande: 4.1 × 3; avec le monogramme dans la marge d'en bas: Rt 1636. On ne voit qu'un scribe à table. Brit. Museum; Cambridge; Berlin; Rovinski (Coll. Buccleugh, acheté chez Gutekunst en 1887 pour 375 fr.).

II état; les deux figures assises près du bord gauche de la planche sont ombrées de tailles. Brit. Museum; Paris; Amsterdam (rognée); Albertina. Vente Didot 430 fr.

III état; la planche est réduite: 3.4 × 2.6; la marge d'en bas avec le monogramme et l'année coupée; les deux figures près du bord gauche aussi. On a ajouté deux scribes près de la table.

IV état; de la planche fort usée; on a commencé à la retoucher dans les fonds. Dans le Recueil de Basan (voyez le № 17).

V état; la planche est retouchée rudement au burin; le coin droit est sabré de tailles diagonales; épreuves modernes: Paris.

Atlas: 211. Rovinski I; **210.** Berlin I, réd. avec des différences dans l'impression; **213.** Rov. III; **214.** Paris V. 212. Amst. II.

67. Jésus Christ prêchant, ou la petite tombe. — Christ preaching. — Christus predigend. G. 66; C. W. 71; Bl. 39; Mid. 229; Dut. 71. 5.9 × 7.8. Date présumée: 1652. Bartsch mentionne un I état «avant la toupie près de l'enfant couché sur le ventre» etc.; épreuve unique à Paris. Blanc a constaté que cette épreuve a été falsifié par le célèbre collecteur, le peintre Peters, qui a gratté la toupie et augmenté des barbes dans divers endroits, en imprimant la planche. On peut toutefois admettre deux états de cette feuille: I, avec une masse de barbes et la manche noire de l'homme au turban qui est debout à gauche, et un II après que la planche fût ébarbée.

Les épreuves du I état sont très brillantes, quand elles sont imprimées sur hollande et très veloutées, quand elles sont imprimées sur japon. Dans les belles épreuves sur japon on distingue à peine les figures qui sont à gauche du Christ; elles se paient cher: 500—1000 fr.; Hébig 800; Buccleugh 800; Webster 760. Les épreuves du II état, de la planche ébarbée «met het witte mouwtje» (avec la manche blanche), comme on l'appelait en Hollande, sont très communes: 30—40 fr.

Blanc cite un III état, avec des retouches à tailles serrées par Norblin; il dit avoir vu un tel exemplaire avec l'inscription au dos: «Épreuve de la planche originale de Rembrandt, que moi, indigne, j'ai osé retoucher», — et que ces épreuves retouchées sont extrêmement rares. Je n'en ai jamais vu. La planche originale a été vendue en 1830 à Mr. Colnaghi qui en a tiré des épreuves (Dutuit). L'estampe № 67 est improprement nommé par Bartsch «la petite Tombe»; dans le catalogue Burgy elle porte son vrai nom: «Christ prêchant au peuple, nommé petite estampe de la Tombe». (№ 361). Ce la Tombe était un amateur et un ami de Rembrandt, qui posséda quelques unes de ses planches (Blanc I; p. 142).

Le catalogue Burgy mentione quatre épreuves de cette estampe: «№ 361, Christ prêchant au peuple: nommé petite estampe de la Tombe; 362. Le même, sur du papier de la Chine avec changement; 363. Le même, aussi sur du papier de la Chine, avec plus de changement; 364. Le même, encore sur du papier de la Chine, et encore avec plus de changement. Première Épreuve». Outre l'épreuve de Paris *avant la* toupie il existe d'autres épreuves falsifiées de cette feuille: 1. au British Museum, dans laquelle on a introduit une tête et un chien qui se trouvent dans les musiciens ambubants, № 119 et 2, à Cambridge, dans la quelle on a imprimé sur le perron où se trouve notre Seigneur la tête de l'homme portant la main à son bonnet, № 259.

Atlas: 215. Rovinski, épreuve extra sur japon; **216.** Paris, épreuve extra sur hollande.

68. Le denier de César. — The tribute to Caesar. — Der Zingsgroschen. — G. 67; C. W. 72; Bl. 42; Mid. 196; Dut. 81. Date présumée: 1635. — 3.9 × 2.9.

I état; avant les retouches.

II état; avec les retouches; on voit une série de petites tailles perpendiculaires sur le bonnet du docteur, qui se tient debout, le plus en avant. Dans le Recueil de Basan (voyez le № 17). On voit à Cambridge une épreuve, imprimée en rouge.

III état; la planche est retouchée encore une fois (retouche moderne); les petites tailles vont jusqu'au milieu du turban; la partie droite de l'estampe, près du bord, est ombrée de quatre tailles. Coll. Auguste à Dresde.

Atlas: 217. Rov. I; **218.** Rov. II.

69. Jesus Christ chassant les vendeurs du temple. — Jesus Christ driving the money-changers out of the temple. — Christ verjagt die Händler aus dem Tempel. — G. 69; C. W. 73; Bl. 44; Mid. 198; Dut. 80. — Signé: Rembrandt f. 1635. — 5 × 6.3.

I état; l'homme tombé sur le dos a la semelle du soulier claire et une petite bouche. Liphart 175; Schlösser 200; Hébig 100; Buccleugh 62.

II état: la semelle et la bouche sont tachés d'oxyde (avec la grande bouche). Hébig exempl. sur satin 25 fr.

III état; Toute la planche est rudement retouchée au burin et couverte de taches d'oxyde, principalement au bas de la droite. Dans le Recueil de Basan (voyez le № 17).

Il existe des épreuves falsifiées de cette estampe: 1, le lustre est remplacé par un paysage du petit Lazare, Bartsch № 72; chez Verstolk № 186 (Brit. Mus. Amsterd.); et 2 avec le dedans de l'arcade tout à fait clair; le lustre est caché; travaillée à la manière noire; Verstolk № 187. Vente Webster 33 fr.

L'abbé Zani observe que la figure du Christ dans cette estampe est copiée en contre-partie, d'après la petite passion de Dürer (Ba. № 22).

Atlas; 219. Rov. I. — **220.** Rov. II; la partie droite de la planche.

70. La Samaritaine, en largeur.
— The Samaritan woman, an arched plate. — Christus und die Samaritänerin, in die Breite. — G. 71; C. W. 74; Bl 45; Mid. 253; Dut. 72.

I état; la planche est plus grande; elle a une marge de 3 pouces de hauteur. Sans nom ni année. Amsterdam; Brit. Mus. Cambr.; Berlin; Amst.; Wien Hof. Bib.; Albertina (tous sur japon); Rov. sur hollande. (payé en 1884 700 fr., exempl. de la vente Lobanof).

II état; la planche est réduite: 4.8 × 5.11. Paris; Berlin; Albertina; Dutuit. — Brit. Mus; Oxford; Cambridge; Buccleugh 500 fr. (japon).

III état; avec le nom Rembrandt f. 1658. Le visage du Christ a reçu une autre expression.

IV état; la planche est retouchée; un trait horizontal coupe la flèche de la tour la plus élevée.

Dans le Recueil de Basan (voyez le № 17).

Altas; 221. Rov. I; **223.** Rov. III. — **222.** Brit. Mus. II.

71. Autre Samaritaine, en hauteur.
— Samaritan woman, an upright plate. — Christus und die Samaritänerin, in der Höhe. — G. 72; C. W. 75; Bl. 46; Mid. 195; Dut. 73. Signé Rembrandt f. 1634. — 4.5 × 3.10 (en haut et 4, en bas).

I état; on voit dans le haut de l'estampe deux lignes parallèles et une série de petites tailles verticales au-dessus de la petite fenêtre, qui est tout près du bord. 100 à 300 fr.

II état; la planche est retouchée; la partie du bas du sceau restée blanche dans le I état, est ombrée; les deux lignes et la série des petites tailles ont disparues.

III état; toute la planche est retouchée: on voit un trait de burin (de $2^1/_2$ lignes) échappé, traversant de gauche à droite le premier plan, au-dessous du puit. Dans le Recueil de Basan (voyez le № 17).

Mr. Seymour Haden regarde cette planche comme l'oeuvre de Gérard Dow.

Atlas: 224. Rov. I; **225.** Rov. II.

72. Résurrection de Lazare, petite.
The resurrection of Lazarus, little. — Die kleine Auferweckung des Lazarus. — G. 73; Cl. W. 76; Bl. 47; Mid. 215; Dut. 78. Signé: Rembrandt f. 1642: 5.7 × 4.2.

I état; avec de petites tailles diagonales, allant de gauche à droite sur le front de Lazare et trois tailles derrière sa tête. Les tailles diagonales sur le front se sont effacées bien vite; on ne les voit que sur les toutes premières épreuves; les trois tailles derière la tête se voient sur toutes les épreuves sans retouche. Mr. Prestel. (cat. Knowles) et Strätter font un II état de ces dernières épreuves. Coll. Aug. à Dresde.

II état; la planche est retouchée; on ne voit plus les trois petits traits derrière la tête de Lazare; on a ombré son front de nouveau de petites tailles allant de droite à gauche. Dans le Recueil de Basan (voyez le № 17).

Mr. Dutuit mentionne un III état postérieur de la planche retouchée; «le haut à droite est croisé d'une troisième taille»; l'éstampe ne vaut rien dans cet état. Paris.

Charles le Brou mentionne un «tout premier état» dans la collection du duc d'Aremberg «avec des interruptions dans la ligne inférieure de la main gauche du Christ et avant l'ombre sur le front de Lazare (Blanc., Cat. 1880, p. 49); je n'ai pas vu cette épreuve.

Les premières épreuves: 50 à 90 fr.

Atlas: 226. Rov. I; on ne voit pas bien les petits traits sur la figure du Lazare, vu que le fond de l'épreuve est sale et le papier jaunâtre **227.** Remarque du I et du II états (qui est marqué ici comme III état).

73. Résurrection de Lazare, grande.
— The resurrection of Lazarus, a large print. — Die grosse Auferweckung des Lazarus. — G. 74; C. W. 77; Bl. 48; Mid. 188: Dut. 79. $13.7^1/_2$ × 9.6; date présumée: 1632.

I état; la femme qui est à droite est vue par le dos; le cadre est ombré de lignes irrégulières; le contour du pied du Christ est mal accentué; on voit une place blanche au-dessous de la manche

de la femme effrayée et une autre au-dessous de l'oeil droite de l'homme effrayé. Signé: RH. v. Rijn.-British Museum, Coll. Zoomer-Denon; Albertina, Coll. Barnard; Amsterdam, épreuve retouchée au pinceau.

II état; avec les travaux du fond derrière l'homme effrayé; les places blanches sous l'oeil de l'homme et la manche de la femme sont couvertes de travaux; le contour du pied du Christ est repris à la pointe sèche. Amsterdam etc.

III état; un espace clair apparait sur le front de l'homme qui est vu de profil à gauche, les mains levées derrière le Christ. Albertina; British Museum, épreuve retouchée au pinceau.

IV état; cette place claire est ombrée de petites tailles; le cadre est ombré de contretailles. Albertina; Paris.

V état; la femme à droite est vue de profil. Sans autres changements; on a ajouté dans l'inscription après «RH v. Rijn» la lettre «f.». Brit. Museum; Paris; Amsterdam; Dutuit. Vente Buccleugh 3400 fr.

VI état; la femme effrayée porte un chignon; l'homme effrayé, le vieillard du fond et l'une des petites figures à la gauche de l'homme effrayé, portent des bonnets; le bas du rideau n'est pas profilé; les deux petites figures sont reprises à l'eau-forte assez rudement. Amsterdam etc. Vente Webster 375 fr. (sur japon); la même épreuve vendue chez Bouillon 800 fr.

Blanc et Middleton mentionnent encore deux états avec la femme en profil, que je n'ai pas trouvé dans aucune collection: a (Bl. Mid. 5), la femme effrayée porte un chignon et b (Bl. 7, Mid. 6) l'homme effrayé porte un bonnet; le vieillard est en calotte (sans turban).

Blanc mentionne encore un état (Bl. 6) où les deux petites figures, sous la manche de l'homme effrayé sont retouchées durement; Mr. Middleton dit que Blanc aurait prit pour un état à part une épreuve d'Amsterdam sur laquelle ces deux figures sont retouchées à la plume.

VII état; la planche est fort usée; on a commencé à retoucher le pied de l'homme effrayé et les deux petites figures; on voit derechef une place blanche sous la manche de la femme effrayée, qu'on voyait dans le I état. Rov.

VIII état; l'estampe est retouchée; l'habit de la femme effrayée est couvert de tailles et contretailles serrées uniformes; la place blanche sous la manche est ombrée; les deux petites figures sont ombrées de lignes diagonales à la pointe sèche, le bas du rideau à gauche est profilé par une ligne. On trouve des épreuves tirées à la sanguine. Rov.

IX état; toute la planche est retouchée rudement par des tailles régulières et serrées; le rideau n'est plus profilé. Rov.

X état; le bas du cadre est ombré de trois tailles; les petites figures sont ombrées par une taille diagonale; l'ombre qui vient du vieillard au turban touche les contours de la petite figure à gauche. Dans le Recueil de Basan; les épreuves usées de cet état se trouvent dans le Recueil de Bernard (voyez le № 17).

Les états à partir du VIII ne présentent que l'ombre du travail de Rembrandt; dans le X état il ne reste de Rembrandt que le cuivre de la planche.

On a élevé des doutes sur l'authenticité de cette feuille. Mr. Seymour Haden l'attribue à Bol et à Lievens, Middleton ne reconnait le travail de Rembrandt que dans le dessin du Christ et dans le rideau. Dutuit croit que la planche doit avoir été gravée en grande partie par Vliet. Blanc est tout étonné de ces deux opinions; d'après lui c'est «un magnifique morceau ... incontestablement de Rembrandt».

Je ne puis pas me ranger de l'opinion de Seymour Haden et de Middleton: l'estampe accuse la main d'un grand maître; elle faisait partie de toutes les grandes collections d'eaux-fortes de Rembrandt; les épreuves *avant les bonnets* se payaient des prix fous dans les temps les plus anciens, et il faudrait des preuves bien basées et bien sérieuses pour rejetter une pièce si capitale de son oeuvre. Voici la note de Mr. Seymour Haden sur cette pièce:

«La grande «Résurrection de Lazare» (C. B. 48). Cette pièce ne porte pas de date, et la signature n'est par celle de Rembrandt; l'ordonnance générale et le faux mouvement dramatique ne sont pas les siens; cela ne ressemble à aucune des pièces de Rembrandt antérieures à 1633, lorsqu'il signait habituellement R. H., ou même après cette époque. On dirait que c'est fait d'après un tableau, et l'on assure, sans que nous puissions l'affirmer, qu'il en existe un semblable, par De Wedt, à Saint-Pétersbourg. Que cela soit ou non, il y a peu de chose qui soit de Rembrandt dans la planche qui nous occupe, comme composition, sentiment et exécution, et les quelques traces du maître que l'on y pourrait trouver ne se fondent guère dans l'ensemble, mais paraissent avoir été ajoutées après coup. Le travail de la pointe sur la robe

de la figure principale est très habile, mais n'est pas celui de Rembrandt. Dans différentes parties du ciel, on retrouve le travail de Lievens, et plus encore dans toutes les autres parties de la planche, sauf dans la tête du Christ, celui de Bol. Les figures de la foule sont les siennes aussi, de même que les lignes des rochers et du sol et l'ombre sur la signature. D'un autre côté, il y a plus de vigueur qu'on n'en trouve d'habitude dans le sien, il rappelle plus celui de Lievens. En somme, quoique nous ayons une grande méfiance de cette planche, nous hésitons à nous prononcer, et nous ne savons pas quand elle fut faite. Entre-temps, que l'on compare, pour constater la différence avec le véritable travail de Rembrandt, la tête (C. B. 223), exécutée antérieurement, et celle faite posterieurement, et, d'autre part, pour se rendre compte de la similitude avec le travail de Bol, qu'on examine l'École de Rembrandt au British Museum, et en particulier les têtes du «Bon Samaritain» (S. Haden, Rembrandt, Paris 1880. 21).

On voit à Darmstadt un tablaeu peint par De Wedt en 1639 sur ce même sujet qui ressemble beaucoup à l'eau-forte de Rembrandt; le faire rappelle P. Lastman. Une Résurrection de Lazare, tableau peint par Rembrandt, est mentionnée dans le catalogue de vente de ses effets faite en 1656 pour cause de son insolvabilité. Peut-être que c'est celui qui a été vendu en 1727 dans une vente à Amsterdam pour 105 florins (Smit, A catalogue raisonné of ... flemish .... painters ... London, 1836; VII. p. 35; № 83).

Atlas: 228. Albertina I; **229.** Amsterdam II; **230.** Brit. Mus. III; **231.** Paris IV (réduction); **232.** Dutuit V (réd.); **233.** Amsterdam VI; **234.** Rov. VII (réd.); **235.** Rov. VIII (réd.); **236.** Rov. IX (réd); **237.** Rov. X (réd).

74. La pièce de cent florins. Jésus guérissant les malades. —

Christ healing the sick: called «the hundred guilder piece». — Christus heilt die Kranken, genannt das Hundertguldenblatt. G. 75; C. W. 78; Bl. 49; Mid. 224; Dut. 77. Sans nom. — 14.8 × 10.5. Date présumée: 1650.

I état; avant les contre-tailles sur le cou de l'âne et autres changements; pleine de barbes. On connait une épreuve «maculature» (tirée sur papier avec peu de couleur, — à Amsterdam et 8 épreuves: 1 et 2, deux au British Museum, une sur japon, l'autre sur papier, plus une contre-épreuve sur chine; 3. Paris, Coll. Beringhen; tous trois avec un filet de marge; 4. Wien. Hof-Bib., dont il est parlé dans la note de Bartsch (sur japon); 5. Amsterdam, avec cette inscription au verso faite par Petersen Zoomer: «Vereering van myn speciaele vriend Rembrandt legens de Pest van M. Antony (Don de mon respectable ami Rembrandt en échange de la Peste de Marc Antoine). Mr. Scheltema ajoute: «il n'y a été que très peu d'impressions, dont aucune n'a jamais été vendue du temps de Rembrandt, mais distribuées entre ses amis» (Burger, Rembrandt, Paris 1866; 139). Scheltema dit que la main du Christ était posée sur la pierre, dans la toute première épreuve et qu'on en voit les traces dans les belles épreuves du I état. Je n'ai pas vu ces traces sur aucune des épreuves connues du I état; 6. Berlin, achetée à la vente Buccleugh pour 33.000 fr., elle vient des collections: Helle et Gloomy, Pond, Aylesford et Asthley. Japon. Elle est avec une belle marge et porte au verso cette inscription de la main de J. Barnard: This print, which belonged to Mr. Pond Painter, was sold in the collection of his Prints for 26 L. 15 Sch. 6 P., to Mr. Hudson Painter the 25th April 1766, and was esteemed to be the finest in England. J. B.»; 7. Coll. de lord Holford, des Coll. Hibbert et Esdaile; 8. Coll. Dutuit, sur japon à grandes marges; des Coll. Zoomer et Denon, Verstolk (1867 = 29.500 fr.), acheté en 1868 pour 27.500.

II état; avec les contretailles sur le cou de l'âne; la joue de la femme à genoux et son cou sont refaits en supprimant une partie du menton; les barbes sont en partie effacées. Il y a néanmoins des épreuves encore pleines de barbes, sur japon. Wien. Hof-Bibl., Berlin; Coll. Auguste II; Col. de Warden of Wadham (col. Griffits); elles se payent fort cher dans les ventes: Har. 8000 fr.; Galichon. 9600; Didot 8.550. Les épreuves moins belles sur papier de hollande valent moins cher: 1000 à 2000 fr.; les épreuves secondaires à 300—500 fr.

D'après l'opinion de Mr. Dutuit «pour bien apprécier tout l'effet de cette magnifique planche, il faut la posséder en deux épreuves: l'une sur papier de japon, l'autre sur papier blanc. Ces dernières ont quelquefois un éclat incomparable» (Cat. 1881; p. 116).

Bartsch mentionne un état (II de Bartsch) où «de fond est retouché de façon que l'on ne voit plus une espèce de voute au-dessus de la tête de Jésus Christ qu'on voyait dans le II état (son Ir.). Mr. Middleton conteste justement cet état: «Les dernières épreuves du deuxième état»,

dit-il, déclinent rapidement jusqu'à ce qu'elles arrivent à ce qui a été appelé le troisième état. J'ai pris des notes sur vingt-cinq épreuves ayant les tailles diagonales sur le cou de l'âne, et je crois que si on pouvait les réunir toutes ensemble, on observerait une dégradation régulière depuis les épreuves citées plus haut jusqu'à celle du British Museum, ayant auparavant appartenu à sir Thomas Lawrence, dans laquelle le fond manque entièrement de transparence et dont la forme est rendue obscure».

III état; de la planche tout-à-fait usée; elle est couverte de taches d'oxyde; une main maladroite a commencé de faire des retouches aux contours. Berlin; Rov.

IV état; la planche (qui était tout-à-fait usée) est retouchée à neuf par le capitaine Baillie qui l'acheta au graveur Greenwood. Les épreuves en furent tirées au nombre de 100. Il en vendit 5 guinées les épreuves ordinaires et $5^1/_2$ les épreuves sur chine. Il y a des exemplaires de cet état au bas desquels on a imprimé, au moyen d'une planche à part, cette inscription: «The hundred-guilder print (Engraved by Rembrandt about the Year 1640. after a few impressions were printed was laid by and thought to be lost). The work was almost effaced by Time etc. It was restored to its present state by *Capt. Baillie* in the year 1775. «Wien. Hof-Bib.; Amsterdam.

V état; pour conserver à son estampe sa qualité de rareté Baillie la coupa en quatre coupons: savoir: 1. Le Christ avec les malades (10.3 × 7.1); 2. La partie droite de la planche avec le malade en brouette (7.1 × 4.6); 3. La partie inférieure de la gauche, avec l'homme tenant un bâton (5.3 × 2.10) et 4. La partie supérieure de la gauche avec les sept Juifs à mi-corps (2.9 × 2).

VI état; du 1-r coupon avec le Christ; la planche est ceintrée, le chien (à gauche) effacé et le pied droit du malade couvert de hachures. La planche retouchée et les coupons: Verstolk, 103 fr.; Didot 480, sur japon.

Voici la note de Bartsch sur cette superbe feuille: «Cette estampe rare est généralement connue sous le nom de la pièce de cent florins. On prétend qu'un jour un marchand de Rome proposa à Rembrandt, qui était fort curieux d'estampes, surtout de celles d'Italie, quelques pièces de Marc-Antoine, et y mit le prix de cent florins, que Rembrandt offrit pour ces estampes une épreuve de sa planche, et que le marchand l'accepta, content de l'échange. Voilà ce qui selon quelques uns doit avoir fait donner à ce morceau le nom de *la pièce de cent florins.* Mais cette estampe étant réellement la plus belle, qui soit sortie de la pointe de ce maître, il est plus vraisemblable, qu'elle a obtenu son nom, parce qu'elle avait été vendue et payée cent florins en Hollande, même du vivant de Rembrandt. Il y en a dans l'oeuvre de ce maître, qui se trouve à la bibliothèque I. et R. de la Cour, une épreuve imprimée sur du papier de la Chine, qui pour sa beauté peut être regardée comme unique. Sur le dos de cette épreuve est écrit avec du crayon rouge par une main contemporaine de Rembrandt même: *de 6 print op de plaat*; et plus bas, avec de la mine de plomb: *F. 48 Gulden*, c'est-à-dire: *La sixième épreuve de la planche*, *48 florins.* On peut donc conclure de là, que les épreuves, qui dès leur première apparition coutaient déjà 48 florins, ont été certainement payées plus cher et même au prix de cent florins, quelques années après, encore du vivant de Rembrandt. Aujourd'hui ce morceau porte, à juste titre, le nom de la *pièce de cent florins*; dans plusieurs ventes publiques elle a été poussée même au-de-là de cent cinquante. A la vente du cabinet de M. Tonneman, célèbre curieux en Hollande, qui s'est faite à Amsterdam en 1754, on a donné près *de neuf cent florins, argent d'Hollande*, qui font plus de dix-huit cent livres argent de France, pour quatre morceaux de ce maître, savoir:

Pour le portrait du Bourguemestre Six . .	316 fl.
Pour celui de l'avocat Tollig	251 »
Pour celui d'Utenbogaerd, le receveur . . .	137 »
Et pour la pièce de cent florins	151 »
Faisant ensemble, sans les frais de la vente =	885 fl.

argent d'Hollande. Suivant un avis imprimé, par lequel G. Baillie annonça au public les épreuves de la planche retouchée par lui, une épreuve originale à Londres vers 1770 au prix extraordinaire de trente cinq guinées, ce qui fait environ huit cent quarante livres de France». J'ajouterai à cette note qu'en 1711 un certain amateur Uffenbach qui a fait une visite à David Bremer pour voir sa collection d'estampes, raconte que même Bremer ne possédait pas la pièce de 100 florins, mais qu'il possedait les pièces de 30 florins (Ecce Homo en hauteur) et de 20 florins (la grande descente de la croix).

Atlas: 238. Berlin I, réduction; **239.** Rovinski II, extra. japon; **240.** Rov, III; réd.; **241.** Rov. IV, réd.; planche retouchée par Baillie.

75. Jésus Christ dans le Jardin des olives. — Our lord in the garden of olives. — Christus am Oelberg. — G. 72; C. W. 79; Bl. 50; Mid. 251; Dut. 82. Signé: Rembrandt f. 165(?). — 4.1 × 3.1.

Les belles épreuves sont chargées de barbes. Brit. Mus.; Paris; Albertina (japon); Amsterdam; Aug. II; Dutuit; vente Kalle 738 fr.; Hébig 170 (japon); Buccleugh 400; Webster 375. Les épreuves ordinaires se vendent 40—100 fr.

Atlas: 242. Dutuit épreuve extra (japon); **243.** Rovinski (hollande).

76. Jésus Christ présenté au peuple. — Ecce Homo en largeur. — Our lord before Pilate. — Christus dem Volke vorgestellt. — G. 79; C. W. 80; Bl. 51; Mid. 248; Dut. 83.

I état de la *grande planche*: 14.3 × 16.10; presque toutes les épreuves de cet état sont imprimées sur Japon, sur deux feuilles (une feuille et une bande collée par le haut), le papier de Japon n'étant pas assez grand pour l'impression de la planche entière. Albertina (extra); Oxford; Paris; Dutuit; lord Holford; Seymour-Haden; Brit. Mus. (sur velin), etc. Ventes: Robert Dumésnil 2700 fr.; Verstolk 2000; Howard 6330; Galichon 4700; Didot 3000, épreuve mal conservée, mais imprimée sur une feuille de Japon entière.

II état; la cuisse de l'homme qui est sur le socle, le premier à gauche, avec une cruche et une tasse dans les mains, est ombrée de contre-tailles. Brit. Mus.; Paris; Amsterdam; le baron Ed. Rotschild (Japon) etc.

III état; la planche est *réduite* = 13.3 × 16.10. Avant la balustrade du corps de logis en aile sur la droite. Vente Didot (№ 820) 625 fr. Je n'ai pas vu cette épreuve.

IV état; avec cette balustrade; l'homme au bonnet noir, qui sort de la porte à droite est allongé; ses pieds portent sur la 8-e marche, au lieu d'être sur la neuvième. Paris (velin); Brit. Museum.

V état; la fenêtre du bâtiment qu'on voit à droite, où sont deux figures, est sabrée de tailles verticales. Paris (velin); Brit. Museum (Japon); Wien HB. (velin); Rovinski (payé chez Thibaudau en 1878, 800 fr.). Ventes: Didot 520; Hébig 1760.

VI état; *toutes les figures au-dessous de la plate-forme sont effacées*; avant le nom et l'année; à gauche de la plate-forme sont ajoutées trois figures. Brit. Museum (Japon); etc.

VII état; avec l'inscription: Rembrandt f. 1655. Au-dessous de la plate-forme est gravé un mascaron; la planche est retouchée et couverte de barbes; la fenêtre à droite est aggrandie. Amsterd. (unique?).

VIII état; le mascaron est ombré de tailles horizontales. Paris; Wien HB.; Brit. Museum etc. Vente Hébig 700 fr.

IX état; la planche est ébarbée et présente un tout autre aspect; le mascaron est repris à la pointe; on voit fort bien ses contours. Rov. etc.

Atlas: 244. Dutuit I, réd.; **245.** Paris II; **246.** Brit. Museum IV, réduction; **247.** Rovinski V, réd.; **248.** Brit. Museum VI, réd.; **249.** Amsterdam VII, réd.; **250.** Rov. IX, réd.; **251.** Rov. VIII, réd.

77. L'Ecce Home, en hauteur. — The Ecce Homo. — Der grosse Ecce Homo. — G. 83; C. W. 82; Bl. 52; Mid. 200; Dut. 84. — 20.4 × 16.6.

I état; de la planche non terminée; le groupe du Pilate avec les Juifs n'est pas encore gravé. Signé: Rembrandt fec. 1635. Brit. Museum, deux épreuves; l'une d'elles retouchée au bistre (par Rembrandt?); Amsterdam.

II état; de la planche terminée, signée: Rembrandt f. 1636 *cum privile.* Harlem; Coll. Auguste II; Boerner 3750 fr. (1889; la marge d'en bas coupée; retenue pour ce prix par le marchand).

III état; la jambe droite du Christ est allongée de 5 lignes. Amsterdam; Brit. Museum; Albertina; Berlin (4750 fr.); Wien Hof-B.; Paris; Cambridge; Lord Brodhurst. Vente Didot 600 fr. exempl. mal conservé.

IV état; le visage du juif placé au-dessus de celui qui tient un roseau est ombré de contre-tailles. Ventes: 200 à 900 fr.

V état; on lit dans la marge du bas: *Rembrandt pinxit, Malbouse excudit, rue Saint-Jacques au-dessus de saint-Benoit à l'imprimerie de taille douce.* 40 à 60 fr.

On payait cette estampe en 1711, 40 florins et c'est pour quoi on la nommait la pièce de 40 florins (voyez le № 74).

Lady Eastlake possède un dessin en grisaille tout-à-fait conforme au II état de notre gravure, mais en contre-partie. Ce dessin était dans la collectiou du bourgemestre Six et fut vendu en 1734 au prix de 160 fr. (acheté par Eastlake pour 2700 fr.); il est mentionné dans le registre des effets de Rembrandt fait en 1656. Du-

tuit le trouve assez médiocre et travaillé par une main trangère, sous la direction de Rembrandt. Quant à la gravure même, Mr. Seymour-Haden l'attribue à Lievens; selon son opinion cette populaire mais grossière planche, pour laquelle on a donné d'aussi grosses sommes, et que les rédacteurs ont tous également louée, n'est en somme qu'une copie habile, avec des retouches de Rembrandt, et publiée par lui seulement dans un but commercial. Voici ses propres paroles:

«L'Ecce Homo (Ba. 77). Ici encore nous avons des preuves extérieures. D'abord l'esquisse peinte originale gracieusement mise à la disposition du Club par lady Eastlake; puis la photographie d'une épreuve de la planche non terminée et en voie d'exécution par le copiste, et deux épreuves de la même planche terminée, et enfin plusieurs eaux-fortes, grandes et petites, exécutées à la même époque par Rembrandt, telles que la «Mort de la Vierge», «da Présentation au Temple» et la «Jeunesse surprise par la Mort». Nous n'avons qu'à comparer entre eux ces divers matériaux pour acquérir l'assurance que cette estampe populaire mais grossière, pour laquelle on a donné des sommes énormes et que les rédacteurs de catalogues ont tous également louée, n'est en somme qu'une copie habile avec de nombreuses retouches de Rembrandt, et publiée par lui dans un but uniquement commercial. Pour faciliter notre démonstration nous avons fait faire, dans notre édition anglaise, un facsimilé en réduction d'une partie de l'épreuve non terminée. Il mérite d'être examiné, car nous y observons le procédé d'exécution, la médiocrité des têtes dans l'angle inférieur gauche, et ce fait patent que le copiste travaillant des deux côtés de son cuivre en allant vers le centre, en véritable artisan qu'il est, a reproduit les ombres projetées par les pieds du fauteuil de Pilate, avant même de graver les pieds de ce fauteuil. Feu le regretté conservateur des estampes du British Museum disait, de cette épreuve non terminée, qu'il était bien singulier qu'un grand artiste tel que Rembrandt eût procédé d'une si étrange façon dans son travail, allant des côtés de la planche vers le centre. Deux choses évidemment n'avaient pas frappé M. Carpenter: 1e qu'un grand artiste n'aurait ni voulu ni pu procéder ainsi; 2e que c'était tout le contraire lorsqu'il s'agissait d'un copiste. Enfin que nous trouvons dans d'autres planches de Rembrandt, que le copiste lui laissait des espaces blancs à remplir, témoin le «Peseur d'or» dans les épreuves du premier état. Mais ce qui rend tout ce que nous avançons ci-dessus encore plus clair, c'est que nous possédons, au British Museum, une seconde épreuve de cette planche en cours d'exécution couverte de travaux de la main même de Rembrandt, corrigeant l'oeuvre de son élève. Ici, grandes taches de bistre pour lui indiquer que le travail devait être plus accentué; là, de violentes ratures indiquant que le travail devait être effacé et repris; en un mot, des retouches magistrales comme Turner savait en faire sur les épreuves d'essai de son «Liber studiorum». Pour bien nous rendre compte du véritable travail de Rembrandt à cette époque, qu'on examine les trois pièces citées plus haut, et pour établir la ressemblance avec celui de Lievens, que nous désignerons sans hésitation comme auteur de cette planche, celles de ses eaux-fortes qui sont citées à la page 14 (S.-Haden, Rembrandt 1880; 24).

Blanc, au contraire voit dans cette gravure «une belle planche, la plus considérable de l'oeuvre de Rembrandt» (Cat. 1859; I, 192). Le Comte de la Borde, dans sa Notice sur les estampes qui sont exposées au Cabinet de Paris, trouve de même, que «C'est la planche la plus importante par les dimensions, et, au point de vue de l'exécution, la plus scrupuleusement étudiée peut-être de toutes les estampes qui constituent son oeuvre; le nombre d'esquisses, de dessins partiels, de croquis de toute sorte, se rattachant à cette composition, et que l'on conserve dans les collections publiques ou particulières, montrent avec quel zèle le maître s'était préparé à sa tâche; la manière dont il l'a accomplie, le soin exceptionnel qu'il a apporté dans l'imitation matérielle de chaque détail dans le rendu de chaque forme, font de l'Ecce Homo un chef-d'oeuvre de gravure, comme l'invention même de la scène en fait un des plus élequents speciments de ce qu'étaient chez Rembrandt l'ame et l'imagination».

En référant ces opinions contradictoires Dutuit (ainsi que M. Middleton), tout en reconnaissant le génie de Rembrandt dans la composition du tableau, ajoute «qu'il est bien difficile de croire que Rembrandt ait gravé d'un bout à l'autre cette pièce, qui aurait certainement couté six mois de son temps. Avec la fougue qui le caractérise, aurait-il pu s'asservir si longtemps à un travail presque mécanique»? (Catal. 1881; I, 42).

Je me range parfaitement à cet avis: la composition et le dessin sont de la main de Rembrandt; tous les travaux secondaires sont faits par

ses élèves et principalement par Vliet, après quoi les figures et les têtes ont été retouchées par la main du maître. Et c'est pour ça même qu'il n'y a aucune raison de retrancher cette planche de son oeuvre, de même qu'on ne pense pas à retrancher des oeuvres d'un Rubens et d'un Raphael, les tableaux qu'ils ont peints conjointement avec leurs élèves.

Atlas: 252. British Museum I, réduction; **253.** Coll. Auguste II à Dresde II; **254.** Berlin III, réduction; **255.** Rov. IV, réd.

78. Les trois croix. — Our Lord crucified between the two thieves. — Die drei Kreuze, Nachtstück. — G. 80; C. W. 81; Bl. 53; Mid. 235; Dut. 85. — 16.8 × 14.4.

I état; la tête du vieillard affligé, que quelques personnes emmènent vers la gauche de l'estampe, n'est qu'au trait; il y a une figure en tiare près du bord droit de la planche; elle n'est pas ombrée. British Museum; Paris (velin); Bruxelles; Auguste II; Albertina (extra); Harlem (papier); Seymour-Haden; Bar. Ed. Rotschild (velin); Lord Brodhurst; Lord Holford etc. Vente Didot 1100 fr.; Schloesser 3.800; Buccleugh 7300.

II état; la figure en tiare est couverte de contre-tailles. Brit. Museum (papier); Paris; Auguste II.

III état; avec le nom: R e m b r a n d t f. 1653. La tête du vieillard affligé est ombrée. Brit. Museum; Amst.; Berlin; Albertina; Wien Hof-Bib.; Dutuit; Rov. etc. Didot 7000 fr.; Buccleugh 1000.

IV état; toute la planche est retravaillée et ce IV état diffère entièrement des états précédents; la scène se passe dans des ténèbres. Didot 455 fr.; Hébig 710; Webster 400.

Il y a des épreuves avec des effets de lumière (places blanches) obtenus par l'impression. Albertina; Rov. etc.

Note de P. Yver. «On prétend qu'il y a trois épreuves différentes de ce dernier état, tel qu'il nous est décrit par Mr. Gersaint, comme il parait entr'autres par les Catalogues de M. M. Van Hulst (№ 1059) et de Burgy (№ 410—413), lesquelles se distinguent en ce que dans la première, on n'aperçoit que le commencement des ténèbres, dans la seconde plus de ténèbres, et dans la troisième les ténèbres entières; mais il nous a paru, en comparant ces épreuves qu'elles n'ont point de changements essentiels, et que toute la différence qui se trouve entr'elles, consiste en ce que la planche à été plus ou moins poussée au noir» (c. à d. pendant l'impression). Cat. Yver. Amst. 1756; p. 32.

V état; avec l'adresse: «*Francis Carelse excudit*». Brit. Mus.; Didot 170 fr.

Mr. Middleton dit, que la planche en son III état était fort usée, qu'elle a passé dans des mains étrangères et que le IV état n'est pas de la main de Rembrandt; «the plate... was defaced by some inferior artist who could neither understand the conception nor imitate the technic», (cat. 1878; p. 231). Je n'ai jamais vu d'épreuves du III état de la planche fortement usée; les épreuves de cet état sont extrêmement rares, aussi rares que les épreuves du I et du II état, et beaucoup plus belles que celles-ci. Quant à la composition et au travail du IV état, l'opinion de Mr. Blanc est tout-à-fait contraire à celle de Mr. Middleton: d'après lui la planche dans le IV état est tout-à-fait superbe «*elle est peinte à l'eau-forte*» (Cat. 1859; p. 199).

Note de Bartsch: «Une note de Helle et Glomy (Daulby aussi) ajoutée à cet article, dans le catalogue de Gersaint, a fait naître l'opinion, que cette troisième épreuve vient d'une seconde planche entièrement différente. Pour se convaincre du contraire, on n'a qu'à l'examiner avec un peu d'attention, et l'on y découvrira les traces de presque toutes les figures telles qu'on les trouve dans la première et la seconde, et que Rembrandt n'avait pas pris soin d'effacer entièrement. On distingue surtout encore la figure effacée de l'un des juifs, qui descendent le calvaire, ainsi que la main gauche de l'un des hommes, qui emmènent le vieillard affligé».

Voici l'opinion de Mr. Seymour-Haden sur les différents états de cette planche et sur sa valeur: «Malgré la différence apparente des dates, nous avons classé l'un à côté de l'autre, dans notre collection, le Christ présenté au peuple et les Trois Croix, deux pièces se faisant pendant non seulement par leurs dimensions, mais par la nature de la composition et de l'exécution; elles ne forment en quelque sorte qu'une oeuvre qui, dans les différentes phases de sa conception, de sa préparation, de son exécution et de son tirage, a certainement occupé, non pas une semaine comme les auteurs du catalogue semblent le supposer, mais une année ou plus du travail de l'artiste. Cet arrangement n'est pas un anachronisme, car il est clair que les dates indiquées sur les deux planches ne se rapportent dans aucun cas à l'année de leur production, mais seulement à celle dans laquelle

des épreuves d'état postérieur ont été imprimées, ce qui laisse absolument dans l'indécision la question de savoir laquelle des deux à été composée la première. Les figures grossièrement indiquées des personnages dans les Trois Croix, qui avaient fait présumer que cette production était une oeuvre primitive, n'avaient été dessinées ainsi que parce qu'elles devaient être ultérieurement fondues dans des travaux de clair-obscur s'accordant avec le passage des évangiles: «alors, depuis la sixième jusqu'à la neuvième heure, l'obscurité se répandit sur toute la terre et le voile du temple se déchira du haut en bas, la terre trembla, les rochers se fendirent». Cette planche en effet, dès l'origine était destinée à devenir un de ces morceaux sombres dans le genre du Christ mis au tombeau, il était par conséquent inutile de faire, plus que d'indiquer des figures qui ultérieurement devaient presque disparaître.

Cela étant, nous demanderons comment il se fait que cette rude ébauche d'une planche en clair-obscur, car en somme ce n'est pas autre chose, ait si peu favorablement impressionné qu'on l'ait prise pour une oeuvre de jeunesse, tandis qu'aux yeux de collectionneur elle à de telles qualités qu'il en donne volontiers trois fois autant que des épreuves du troisième état, lorsque l'artiste a estimé être parvenu au complet développement de sa pensée». (S.-Haden, Rembrandt; Paris 1880: 29).

Atlas: 256. Paris I; réduction; **257.** Paris II; **258.** Rovinski III; **259.** Rovinski IV.

79. Jésus Christ en croix entre les deux larrons. — Our Lord on the cross between the two thieves: an oval. — Christus am Kreuz, oval. — G. 81; Cl. 84; W. 85; Bl. 54; Mid. 222; Dut. 86. Sans nom. — 5 × 3.8. Date présumée: 1648.

I état; épreuves avec beaucoup de barbes. Brit. Mus.; Cambr.; Oxf.; Berl.; Harlem; Albertina; Dutuit; Mossolof, extra. Un exemplaire extra dans la collection d'Auguste II à Dresde, qu'on croyait être d'un tout premier état, — coupé du côté gauche: Didot 500 fr.; Buccleugh 250; Webster 225.

II état; la branche de la croix à gauche, retravaillée par de petites tailles serrées et uniformes.

On présume que cette estampe est gravée sur une planche d'étain (Middleton).

Atlas: 260. Coll. Aug. II. I; épreuve rognée du côté gauche; **261.** Dutuit I, le côté gauche de l'épreuve; **262.** Rov. II.

80. Jésus Christ en croix. — The Crucifixion, a small square plate. — Christus am Kreuze. — G. 82; Cl. 85; W. 86; Bl. 55; Mid. 193; Dut. 87. — Signé: Rembrandt f. — 3.6 × 2.6.

I état; avant les retouches; le fond est sale et couvert d'égratignures. Didot 50; Schloesser 250.

II état; la planche est retouchée durement. Dans le Recueil de Basan (voyez le № 17).

C'est à tort que Blanc mentionne trois états de cette planche: 1. au fond sale; 2. teinté à la manière noire et 3. la manière noire effacée. Ces diffèrents effets de ton ont été obtenus par l'impression (Dut. Mid.).

Atlas: 263. Rovinski.

81. La descente de croix, grande. — The descent from the cross. — Die grosse Kreuzabnahme. — Pendant du № 77. G. 84; Cl. 83; W. 84; Bl. 56; Mid. 186, 187; Dut. 88. — 19.6 × 15.2.

I état; d'après Bartsch: «le sujet n'y est que très faiblement exprimé, l'eau-forte ayant tout-à-fait manqué; elle est généralement sale et grise et montre les traces du vernis écrasé». Avec l'inscription: Rembrandt f. v. 1637. Paris; British Museum; Amsterdam; Wien. Hof-Bib.

On voit dans la Collection de la Hof-Bibliothek de Vienne une épreuve-coupon de ce I état avec les deux têtes: de l'homme qui est au haut de la croix et de celui qui se tient sur l'escalier à gauche.

II état; toute la composition est gravée de nouveau; on ne voit pas de trace des travaux du I état. Les deux hommes, qui reçoivent le corps de Jésus, ont les jambes ombrées d'une seule taille. Avec l'inscription: Rembrandt f. *cum privil* 1633 Amsterdam (Coll. de Burgy); Albertina.

D'après Bartsch «c'est la même planche que Rembrandt regrava de nouveau» après, qu'elle lui à fourni le I état manqué. Wilson remarqua le premier que la planche de ce II état était plus grande de $^3/_{10}$ du pouce anglais en hauteur, et de $^2/_{10}$ en largeur que celle du I état; et que par conséquent Rembrandt prit une autre planche pour faire sa deuxième gravuvre; cet opinion fut suivie dans tous les autres catalogues de Rembrandt.

Quant au travail de cette gravure, Mariette trouve qu'elle est trop proprement exécutée au

burin, et qu'elle n'est pas de la main de Rembrandt. Seymour-Haden la croit de Lievens. Blanc, qui dans ses deux premières éditions avait attribué la pièce à Rembrandt, à modifié son opinion dans la troisième édition de l'oeuvre de Rembrandt, et se range à l'avis de Mr. S.-Haden. (Mariette, notes inédites. P. 1857). Mr. Middleton trouve aussi que la I-ère planche seule est gravée par Rembrandt et que la IIe est l'oeuvre de ses écoliers. Je ne vois pas la nécessité de délibérer la question si c'est sur la même planche que Rembrandt a gravé les deux états de la grande descente de croix comme il l'a fait pour le III et le IV état des trois croix, № 78, ou s'il a pris un autre cuivre pour graver la seconde épreuve; le fait est, que cette seconde épreuve présente une estampe toute nouvelle, gravée d'après le même dessin, mais avec beaucoup de changements dans la composition «notamment dans les deux figures du fond qui s'aperçoivent sur la droite, entre le vieillard nu-tête, qui a les mains jointes et le vieillard en bonnet, qui avance la main gauche. L'une de ces figures, ou plustôt de ces têtes, qui était de face dans la première planche, est de profil dans celle-ci: l'autre, qui a un mouchoir sur les yeux, dans la seconde planche, ne l'avait pas dans la première» (Blanc, cat. 1859; I. 204).

III état; avec les contretailles, mais avant toute adresse. «Cette épreuve», comme le dit Claussin, «n'a pas la finesse et le brillant de la précédente quoique plus forte de ton, ce qui me fait présumer que Rembrandt aurait pu la remordre, surtout dans les parties les plus ombrées, où l'on trouve une dureté qui n'est point dans l'autre». Kalle, 770; Liphart, 875; Didot, 900; Buccleugh, 750.

IV état; avec l'adresse: *Amstelodami Hendrickus Vlenburgensis excudebat.*

V état; avec l'adresse: *Amstelodami Justus Danckers excudebat.* Il y a des épreuves de la planche fort usée.

IV état; toute la planche est retouchée; l'adresse de Danckers effacée; on en voit les traces. Dans le Recueil de Basan. Une épreuve abominable et tout-à-fait grise est insérée dans la nouvelle édition Bernard du même Recueil (voyez le № 17).

Voici l'opinion de Mr. Seymour-Haden sur cette estampe: «La Descente de Croix (Ba 81). Des différentes copies faites pour Rembrandt en l'année 1633, l'année féconde en copies, cette planche est à la fois la plus habile et celle qui est le plus clairement une copie; la preuve s'en trouve non seulement dans le caractère même de la planche, mais encore dans un fait plus matériel. En effet, il y a deux planches de dimensions presque semblables, mais différentes absolument au point de vue de l'exécution et du mérite. La première dont la morsure a manqué et qui a été abandonnée; la seconde que nous exposons et qui était destinée à remplacer la première. Une étude attentive des épreuves de ces deux planches est indispensable pour comprendre ce que nous avançons dans ce travail. La première planche (Wilson, 83. — British Museum) est finement et délicatement gravée et, selon toutes les apparences, est de la main du maître. Le travail est magistral et parait original, c'est-à-dire que chaque ligne atteint le but, et que dans l'ensemble elle a été exécutée *con amore.* Nous avons essayé, pour le prouver, de faire faire une photographie de cette planche, mais les ravages produits par l'acide étaient si grands qu'à la reproduction nous n'avons guère obtenu qu'une masse confuse. En y regardant de près cependant et en la comparant avec la reproduction de la partie correspondante de la seconde planche, la supériorité du travail est néanmoins manifeste. Au premier plan, par exemple, est une tapisserie, regardez-la attentivement et reportez promptement l'oeil sur le même objet dans l'autre planche; observez l'échelle et les échelons, et surtout son portant gauche dans l'une et leur exécution vulgaire dans l'autre; le contour, le dessin et l'exécution de la jambe droite de l'homme agenouillé dans l'une et dans l'autre. Si on n'aperçoit pas immédiatement que la différence du travail dans les deux planches indique qu'elles ne sont pas l'oeuvre de la même main, tout ce que nous pourrions dire ne rendrait pas cette différence apparente. Si, au contraire, on s'en aperçoit au premier coup d'oeil, allons plus loin dans nos comparaisons; ainsi revenons à la draperie brodée de la première planche et vous verrez que deux épingles en chiffonnent les plis, comme seulement un artiste sait le faire; voyez comme ils sont délicatement exprimés par la pointe et observez-les maintenant dans la seconde planche. Voyez dans l'une l'ampleur expressive de l'étoffe, dans l'autre sa rigidité maniérée que le travail le plus minutieux n'a pu atténuer; la boiserie de l'échelle qui, dans l'une, ressemble à du bois et la grossière imitation que le copiste nous en donne. Un examen comparatif de ces deux planches conduit inévi-

tablement à la conclusion que l'une est l'oeuvre d'un maître, que l'autre est celle d'un élève, et que l'élève, dans ce cas, est Lievens. Enfin, pour la différence dans l'exécution d'un travail similaire, voyez les têtes de Rembrandt et celles de Lievens citées ci-dessous (S.-Haden, Rembrandt, Paris 1880; 22).

Atlas: 264. Wien. Hof-Bib. I; **265.** Albertina II; **266.** Rov. III.

82. Descente de croix. — The descent from the cross: a sketch. — Die Kreuzabnahme, Skizze. — G. 85; C. 86; W. 87; Bl. 57; Mid. 216; Dut. 89. Signé: Rembrandt f. 1642. 5.6 × 4.4.

Les belles épreuves ont des barbes sur le groupe à gauche, sur la couronne d'épines etc. Paris; Albertina, extra; etc. Hébig 160.

Atlas: 267. Paris, épreuve extra avec barbes; **268.** Rov. épreuves de la planche ébarbée; le bas de la planche.

83. Descente de croix, effet de nuit. — The descent from the cross: a night-piece. — Die Kreuzabnahme bei Fackelschein.— G. 86; Cl. 87; W. 88; Bl. 58; M. 242; Dut. 90. Signé: Rembrandt f. 1654. 7.9 × 5.11.

I état; avant les tailles diagonales et régulières au burin, dans le haut de la planche, à droite. 100 à 200 fr. Dans les belles épreuves le ciel est tout-à-fait noir. Paris extra; Amsterdam Japon extra etc.

II état; avec les tailles diagonales. Dans le Recueil de Basan (voyez le № 17).

Atlas: 269. Rov. I; **270.** Rov. II; la partie supérieure de la planche.

84. Le transport de Jésus Christ au tombeau. — The funeral of Jesus. — Die Grablegung. — G. 88; Cl. 88; W. 89; Bl. 60; Mid. 217; Dut. 92. Signé: Rembrandt.— 4.11 × 4. Date présumée: 1645.

Les belles épreuves ont quelques barbes. Amsterdam extra etc.

Atlas: 271. Rovinski.

85. Vierge de douleur. — The Virgin mourning the death of Jesus. — Die Schmerzensmutter. — G. 89; Cl. 89; W. 90; Bl. 59; Mid. 202; Dut. 91. Sans nom. — 4.1 × 3.4. Date présumée: 1636.

I état; on voit plusieurs tailles (barbes) durement gravées au-dessous des deux bras et sous le menton de la Vierge; le fond est couverts de taches. Paris etc.

II état; la planche est ébarbée par l'ébarboir; le fond est encore sale. Amsterdam; Brit. Mus.; Albertina; Wien. Hof-Bib.; Oxford; Berlin (le fond est plus net). Très jolie pièce fort rare; je l'ai acheté chez Gutekunst pour 1250 fr.; de la Coll. Buccleugh.

C'est la même femme qui a servi de modèle pour cette Vierge et pour la vieille Bohémienne du № 120.

Atlas: 272. Paris I; **273.** Rovinski II; **274.** Berlin II, avec différence dans l'impression; réduction.

86. Jésus Christ mis au tombeau. — Jesus Christ entombed. — Die Grablegung, Nachtstück. — Pendant du № 83. — G. 87; Cl. 90; W. 91; Bl. 61; Mid. 233; Dut. 93.— Sans nom; date présumée: 1652. — 6.8 × 6.

Cette estampe est aussi une de celles, dont il y a une grande variété d'épreuves; il y a des collections où il s'en trouve de six à sept, qui sont toutes différentes dans leur effet de clair-obscur. (Bartsch). J'ai vérifié quatre états avec des changements essentiels faits sur la planche même. On distingue assez bien les II—IV états par le poteau, qu'on voit à droite; j'en ai donné le dessin dans l'Atlas, № 277.

I état; à l'eau-forte pure; les figures sont au trait. Presque toutes les épreuves de cet état sont sur Japon. Amsterdam; Berlin; Wien. H.-B.; Albertina; Artaria; Brit. Museum; Paris (2 ex.); Seymour-Haden; Davidson à Berlin; le baron Ed. Rotschild; Cambridge (sur hollande) etc. Vente Liphart 750; Didot 420; Schloesser 762.

II état; toute la planche est retravaillée, l'estampe a un tout autre aspect. Le poteau (à droite) est ombré de tailles verticales; d'après Middleton on voit dans le fond une arche sémicirculaire, ce qui est assez difficile de constater dans la plupart des épreuves, qui sont poussées au noir par l'effet de l'impression.

Le Catalogue de Didot mentionne un II état «*non décrit*» intermédiaire entre nos I et II états: «le contour du haut du poteau n'est pas encore accusé». La phototypie de cette épreuve est insérée dans l'Atlas, № 280; elle ne présente pas de différence dans les travaux avec notre II état; quant

au haut du poteau, il est déjà bien profilé dans le I état (vendu 205 fr.).

III état; le côté droit du poteau est ombré de contretailles. D'après Middleton au lieu de l'arche sémicirculaire on y voit une arche basse, haute de 20 millimètres. Klinkhammer décrit quatre épreuves de cet état, qui se trouvent dans le musée d'Amsterdam et qui présentent des différences obtenues par l'impression (dans la Revue universelle des arts).

IV état; le haut du poteau est ombré de contretailles; l'estampe est retouchée à la pointe. On voit trois épreuves de cet état au Brit. Mus. avec différences d'impression; la 1-re est tirée de la planche non teintée; la 2-de est teintée, mais avec des clairs obtenus par le procès de l'impression; la 3-e est toute noire.

On voit à Amsterdam une épreuve falsifiée où l'on à introduit (au pinceau) une rangée d'arcades gothiques. Coll. Verstolk; vendu 90 florins.

Ventes: II état, Liphart 443 fr.; III état; Knowles 137; Rov., acheté chèz F. Mayer pour 250 fr. en 1888; IV état, acheté en 1883 pour 100 fr.

Atlas: 275. Amsterdam I; **276.** Berlin I, réduction, avec différence dans l'impression; **277.** dessin du poteau dans le II, III et IV états; **278.** Dutuit II, réd.; **279.** Rov. IV, réd.; **280.** épreuve de Didot II copié d'aprés la héliogravure de Durand, dans son grand oeuvre; **281.** Paris II; **282.** Rovinski III; **283.** Rov. IV.

87. Les disciples d'Emaus (la grande Emaus). — Our lord and the disciples of Emmaus. — Christus und die Jünger zu Emaus.— G. 90; Cl. 91; W. 92; Bl. 63; Mid. 237; Dut. 94. Signé: Rembrandt f. 1634. — 7.10 × 5.11.

I état; les rayons qui sont autour de la tête de Jésus Christ, ainsi que le chapeau du disciple qui est à droite, ont manqué à l'eau-forte en plusieurs endroits; leurs contours en sont interrompus. Berlin; Albertina; Wien Hof-Bib.; Paris, Japon; Brit. Mus.; Amster.; Cambr.; August II; Seymour-Haden; Strätter etc. Didot 250; Liphart 500. Buccleugh 360.

II état; ces rayons et le contour du chapeau sont repris à la pointe. L'ombre sous la serviette qui couvre la table est renforcée de tailles horizontales, serrées et régulières. C'est dans cet état que la planche se trouve dans le Recueil de Basan. Bucclengh 160.

Atlas: 284. Rov. I; **285.** Rov. II; le côté droit de la planche.

88. Les disciples d'Emaus (petite Emaus). — Our lord and the disciples at Emmaus: a small print; Christus und die Jünger zu Emaus, klein. — G. 91; Cl. 92; W. 93; Bl. 62; Mid. 194; Dut. 95. Signé: Rembrandt f. 1634.— 3.9 × 2.8.

Mr. Blanc cite un II état: «le pied de la table a été couvert de contre-tailles dans toute sa longeur, jusqu'à la lumière». Mr. Middleton dit, qu'il n'a pas pu vérifier cette description mais qu'il y a à Cambridge une épreuve où l'on voit de tailles délicates verticales sur et au-dessous du pied de la table et au-dessous de la poitrine du chien. Ces travaux se sont effacés vite, et la planche a été retouchée rudement.

Je n'ai pas vérifié ces remarques. Dutuit dit, que la planche a été retouchée grossièrement, et que dans le II état (retouché) on voit un trait échappé, allant de gauche à droite à travers du pied de la table; le trait dont parle Mr. Dutuit se voit sur de fort belles épreuves, comme celle de Paris et la mienne.

Atlas: 286. Rov.

89. Jésus Christ au milieu de ses disciples. — Jesus Christ, in the middle of his disciples. — Jesus Christus erscheint den Jüngern. — G. 76; Cl. 93; W. 94; Bl. 46; Mid. 225; Dut. 96. Signé: Rembrandt f. 1654.— 6 × 7.10.

Les belles épreuves ont des barbes et le fond sale. Kalle 320; Liphart 125; Didot 100; Schloesser 251; Buccleugh 450. Pièce assez rare; Aug. II extra; Strätter extra.

Atlas: 286. bis Rov. épreuve extra, sur chine.

90. Le bon Samaritain. — The good Samaritan. — Der barmherzige Samariter.— G. 70; Cl. 94; W. 95; Bl. 41; Mid. 185; Dut. 75.— La planche mesure: 9.7 × 8.

Bartsch en a décrit trois états dont un seul (I), avec la queue blanche du cheval; il a été suivi dans la description de cet état par Claussin et Wilson. Dans les anciennes collections de Burgy et Verstolk il n'y avait que ce I état. Blanc a le premier décrit deux états avec la queue blanche, savoir: «I état, il est presque unique. L'eau-forte a mal mordu les ombres de l'enfant qui tient le cheval et les plus hautes branches de l'arbre qui est à la droite de la maison; la planche, plus grande, porte 218 millimètres de largeur au lieu de 212, et 260 millimètres au lieu de 256. II état;

il est extrêmement rare. Les défauts de la morsure sont réparés. Il n'y a pas d'autre différence entre cet état et le premier. J'ai vu au musée d'Amsterdam une épreuve de ce second état, sur laquelle Rembrandt a écrit au bistre: Rembrandt f. *cum privil* 1632 (au lieu de 1633)».

Le premier état de Blanc se trouve au British Museum; la branche dont il parle est mal imprimée, et cela non par défaut de morsure, mais par défaut d'impression; l'épreuve ne présente pas d'autres différences avec les autres épreuves connues du I état.

Middleton mentionne aussi deux états avec la queue blanche; le I avec le dos et la culotte du garçon mal mordus par l'eau-forte et le II où ces places ont été retouchées à la pointe. Dutuit, en suivant Middleton, ajoute que dans le I état: «au haut de la tête du vieillard qui parle au bon Samaritain on voit une petite partie blanche, en forme de mêche de cheveux, qui n'est pas profilée; le contour de la barbe n'est pas profilé non plus. Dans le II état le défaut de morsure au-dessus de la tête du vieillard est corrigé par un trait contournant une mêche de cheveux et ceux-ci se suivent régulièrement sur la tête; la joue gauche est marquée par un double trait; la barbe, à gauche, est profilée par un petit trait en forme de crochet». Après avoir étudié un grand nombre d'épreuves avec la queue blanche, j'ai constaté que dans toutes ces épreuves le dos de l'enfant, sa culotte, son pied gauche et le fond près de ce pied, ainsi que les cheveux et la barbe du vieillard présentent des places mal mordues par l'eau-forte; les travaux de la pointe que l'on voit sur toutes ces épreuves sont les mêmes; et la qualité et la force des épreuves dépend du plus ou de moins de couleur qu'on y a mis avant d'imprimer la planche; quant aux crochets sur la barbe du vieillard et les lignes qui profilent ses cheveux,— ils sont faits au pinceau, comme on peut le voir sur les deux épreuves de la collection même de M. Dutuit*). C'est pour ces raisons que je n'admets qu'un seul état avec la queue blanche.

*) Je donne dans mon Atlas la réproduction de trois épreuves du I état. Dans l'une d'elles, la plus vigoureuse, № 289, les places mal mordues sont toutes pleines de couleur; dans les deux autres, №№ 287 et 288, ces places sont mal encrées et grises; les travaux de la pointe sont les mêmes dans toutes les trois épreuves; sur le № 287, le fond près du pied gauche du garçon et le pied même sont mal encrés; mais les travaux de la culotte sont mieux accusés que dans le № 288, où le fond et le pied du garçon présentent plus de force.

I état; la gravure mesure: $8.10^1/_2 \times 7.5$; la queue du cheval est blanche; le mur que l'on voit au-dessus est clair. On voit des défauts de morsure dans plusieurs endroits de l'estampe. Dans la marge droite est griffonné un tronc d'arbre; dans le coin gauche d'en haut on voit des tailles griffonnées. Ce tronc et ce griffonnage ne se voient pas sur tous les exemplaires du I état; sur quelques uns ils ont été effacés par la main de l'imprimeur (Cambridge, Rovinski). Brit. Museum, Paris, Amsterdam etc., etc. Ventes: Debois 1800 fr. (avec le tronc d'arbre); Arosarena 1641; Kalle 987; Didot 1750, la marge coupée, comme cela a lieu dans la plupart des exemplaires. Rovinski, toutes marges, achetée chez Gutekunst en 1885 pour 4000 fr.; Buccleugh 1500.

II état; les places mal mordues sont reprises à la pointe; avec la queue noire, mais le mur blanc; avec le petit tronc griffonné. Extrêmemment rare. Brit. Museum; Amsterdam; Dutuit. Vente Lobanoff 5000 fr. (cette épreuve ne venait pas de la Coll. Lobanoff qui ne possédait que 5 pièces de Rembrandt).

III état; le mur est ombré; le tronc d'arbre dans la marge est effacé; l'estampe est retouchée et augmentée dans le bas $= 9 \times 7.6$. Toujours avant le nom de Rembrandt et la date dans la marge d'en bas. Ext. rare. Paris; Brit. Museum; Rovinski, payé 600 fr. à Danlos en 1889.

IV état; avec l'inscription dans la marge d'en bas: *Rembrandt inventor et fecit 1633.* Vente: Mayer à Dresde (1889) 120 fr.

Mr. Seymour-Haden attribue cette pièce à Bol ou à Rodermont*). Mr. Middleton est d'une opinion

*) Voici ce qu'il dit de cette estampe: «Le Bon Samaritain (Ba 90). Nous parlerons de cette planche avec moins d'hésitation, à moins que Rembrandt, nous l'avons presque cru un moment, n'ait trouvé en cette occasion un autre Bol en Rotermondt. Le tonneau à droite sans rondeur et sans capacité apparente; la paille au-dessus ressemblant à des cheveux; le paysage, les constructions et les arbres du fond dans le goût de Rembrandt mais non de lui; les volailles de carton; la maçonnerie au-dessus de la fenêtre mal rendue; le garçon qui tient gauchement la bride du cheval; le vieillard sur les marches; l'herbe sur le premier plan; tout cela en somme se retrouve dans l'oeuvre de Bol. En même temps, Vosmaer (1-ère édition, p. 39), parlant d'une eau-forte antérieure du même sujet, signée «Van de Velde fecit», auquel, et en cela nous ne sommes pas d'accord avec lui, il attribue cette composition, dit: «La scène me parait le prototype de celle de Rembrandt, avec son vieil édifice, son perron, où apparait un valet portant une torche, son escalier: au bas duquel le Samaritain paye l'hôte qui tient une chandelle, et avec son

contraire; il croit qu'elle est gravée par Rembrandt lui-même, avec la collaboration de ses élèves. Mr. Dutuit est du même avis: «nous persistons à croire que si l'on ne reconnait pas complètement dans cette estampe le travail habituel du maître, on ne peut cependant l'attribuer ni à Bol ni à Rodermont, qui surtout en 1633, auraient été incapables de produire rien de semblable, si même ils ont produit quelque oeuvre qui puisse être mise en comparaison avec le Bon Samaritain». On attribue à tort l'originalité de cette composition à Jean Van Velde; dans l'estampe gravée par ce dernier le sujet est traité tout-à-fait autrement. On voyait dans la galerie du duc Choiseul un tableau de Rembrandt tout-à-fait conforme à sa gravure Ba. 90; mais on n'y voit pas le chien ni le tonneau; il est gravé dans le «Cabinet Choiseul; Paris 1771; № 43.

Atlas: 287. Rovinski; épreuve achetée comme I état de Blanc (Danlos 1889, 1500 fr.); **288.** Rovinski; épreuve achetée chez Gutekunst en 1885 pour 4000 fr.; on y voit à peine les traces du tronc dans la marge droite; **289.** Paris; épreuve très vigoureuse; **290.** Dutuit II; réduction; copié de son oeuvre de Rembrandt; **291.** Rovinski III; réduction; **292.** Rovinski IV; réduction.

91. Le retour de l'enfant prodigue. — The prodigal Son. — Die Rückkehr des verlorenen Sohnes. — G. 70; Cl. 95; W. 96; Bl. 43; Mid. 201; Dut. 76. — 5.10 × 5. Signé: Rembrandt f. 1636.

I état; avec barbes; Kalle 171; Liphart 312.

II état; la planche est retouchée dans les ombres fort artistement; on voit de grandes taches d'acide sur le vêtement de l'homme qui descend l'escalier à droite et sur le terrain. Dans le Recueil de Basan. On trouve des épreuves tout-à-fait usées de cet état tirées sur papier blanc, tout nouveau. On présume que Rembrandt a imité dans cette feuille Leonardo da Vinci.

Atlas: 293. Rovinski I.

92. La décollation de St. Jean Baptiste. — The decollation of St. John the Baptist. — Die Enthauptung Johannis des Täufers. — G. 92; Cl. 96; W. 97; Bl. 40; Mid. 209; Dut. 74. Signé: Rembrandt f. 1640. 4.8 × 3.10.

I état; les piques, portées par les soldats, dans le fond à gauche, sont peu visibles, Dutuit; Rov. Coll. Olferof 150 fr. etc.; Buccleugh 40; Liphart 175.

II état; les piques sont renforcées au burin.

III état; toute la planche est remordue et retouchée; les trois soldats avec des piques et le contour du bourreau sont retouchés à gros traits. La planche est fort usée. Dans le Recueil de Basan.

Atlas: 294. Rov. I. **295.** Rov. II; le côté gauche de la planche.

93. Décollation de St. Jean Baptiste. — The decollation of St. John. — Die Enthauptung Johannis; avec le monogramme: RH. 5.10 × 4.7. — Gersaint attribue cette estampe à Lievens; Blanc — à Rodermont. Elle est rejettée à juste titre dans tous les catalogues. Bartsch mentionne quatre états de cette planche.

I état; l'habillement du bourreau est clair; on voit, à gauche, au-dessus du plat, le bout de deux marches d'escalier; je n'ai pas trouvé cet état dans aucune collection.

II état; un bout de l'écharpe pend par derrière l'habillement du bourreau. Rov.

III état; le trou du fond où sont trois figures est couvert entièrement de tailles croisées. Les deux marches de l'escalier sont supprimées; le bas du mur de la gauche est clair. British Museum. Vente Hébig, 90 fr.

IV état; le bas de ce mur est tout-à-fait ombré d'une taille. Rov. Pièce assez rare.

Atlas: 296. Berlin II. **297.** Rov. II (réd.), avec des différences dans l'impression. **298.** Rov. IV.

94. Pierre et Jean à la porte du temple. — Peter and John at the beautiful gate of the temple. — Petrus und Johannes heilen einen Lahmen. — 6.8 × 8. Signé: Rembrandt f. 1659. G. 94; Cl. 97; W. 98; Bl. 66; Mid. 254; Dut. 97.

I état; avec un autre contour de l'habit de St. Pierre. Brit. Museum; Amsterdam.

II état; avant divers travaux dans le coin supérieur gauche. Brit. Museum (Japon); Paris (id.); Albertina etc.

III état; le coin gauche de l'arcade est ombré jusqu'au chapiteau de la colonne; le plancher à droite est travaillé à la roulette.

---

cheval et le serviteur qui enlève le blessé. Le fond en diffère». Comparez les têtes de cette composition, pour la différence, avec la «Mère de Rembrandt» (C. B. 193), le «Rembrandt aux trois moustaches» (C. B. 206) ou le «Portrait de Saskia» (C. B. 199) S.-Haden. Rembrandt 1880. 21.

IV état; la courbure de l'arche est travaillée dans son épaisseur, au haut de la droite, et présente de nouvelles hachures, données librement.

V état; toute la planche est retouchée, on voit des taches d'acide sur le haut de la tour et dans le coin droit supérieur. Dans le Recueil de Basan (voyez le № 17).

Atlas: 299. Brit. Museum I; **300.** Rov. II; **301.** Rov. III; la partie supérieure de la planche; **302.** Rov. IV idem.

95. Pierre et Jean à la porte du Temple. — Peter and John at the gate of the Temple; a sketch. — Petrus und Johannes heilen einen Lahmen; Skizze. — G. 94; Yver note p. 84; Cl. 98; W. 99; Bl. 67; Mid. 249; Dut. 98. Sans nom; date présumée: 1655. — 8.4 × 6.3.

Blanc dit qu'on pourrait attribuer cette pièce à Lievens; Gersaint mentionne qu'il a vu des épreuves de cette pièce dans les collections de Houbraken et de Beringhen, et que Houbraken n'a jamais douté que ce morceau ne fût de Rembrandt, ainsi que l'ont reconnu les autres amateurs auxquels il l'a fait voir (Catal. 1751, Paris, p. 83). Il n'y a pourtant rien de commun avec le faire de Rembrandt dans cette feuille.

Josi dit qu'il en existe quatre épreuves: 1. celle de Houbraken, qui a passée dans les collection Pond et Barnard; 2. celle de Burgy qui a passée en France; 3. de Berringhen, passée dans la collection du roi de Hollande et 4. celle de Ploos van Amstel (Catal. de Ploos van Amstel. 1810).

Atlas: 303. Paris.

96. Saint Pierre. — St.-Peter. — Der heilige Petrus. — G. 58; Cl. 99; W. 101; Bl. 67; Mid. 219; Dut. 99. 4.11 × 4.4. Signé: Rembrandt f. 1645.

I état; les épreuves de cette pièce sont toujours faibles. Hébig 160 fr.

II état; il y a à Berlin une mauvaise épreuve de la planche rudement retouchée dans les contours par une main étrangère.

Atlas: 304. Rovinski I.

97. Le martyre de St. Etienne. — The martyrdom of St. Stephen. — Die Steinigung des heiligen Stephanus. — G. 98; Cl. 100; W. 102; Bl. 68; Mid. 197; Dut. 100. Signé: Rembrandt f. 1635. 3.6 × 3.2.

I état; avant les retouches (Cat. Van Zande: «avant que les ombres aient été retravaillées au burin»); Kalle 100; Heimsoeth 107; Buccleugh 90; Webster 50 (India). On voit à Cambridge une bonne épreuve imprimée en rouge.

II état; de la planche retouchée; les ombres près de l'homme qui ramasse une pierre etc., sont renforcées de courtes tailles parallèles et uniformes; les contours sont renforcés grossièrement au burin. Dans le Recueil de Basan. Il y a des épreuves postérieures de la planche très usée.

Atlas: 305. Rov. I.

98. Baptême de l'Eunuque. — The Baptism of the Eunuch. — Die Taufe des Eunuch. — G. 95; Cl. 101; W. 103; Bl. 69; Mid. 210; Dut. 101. Signé: Rembrandt f. 1641. — 6.9 × 7.11.

I état; l'eau qui tombe en cascade est presque claire. British Museum; Dutuit; Cambridge. Je ne connais pas d'autres exemplaires.

II état; la cascade est ombrée de lignes diagonales. Buccleugh 80 fr.; Webster 106 (India).

Les épreuves de ce même état sans retouches, se trouvent dans le Recueil de Basan. La planche a fourni une masse d'épreuves postérieures: on en trouve d'abominables dans le Recueil de Bernard (voyez № 17).

Atlas: 306. British Museum I; **307.** Dutuit I; le côté droit de la planche; **308.** Rov. II.

99. La mort de la Vierge. — The death of the Virgin. — Der Tod der heiligen Jungfrau. — G. 97; Cl. 102; W. 104; Bl. 70; Mid. 207; Dut. 102. Signé: Rembrandt f. 1639. 15.3 × 11.8.

I état; le bras du fauteuil qui est à droite de l'estampe est presque clair. Paris; Amsterdam; British Museum; Albertina; Wien. Hof.-Bib.; Bar. Edm. Rotschild; lord Holford; Dutuit; Rovinski. Guichardot 1000 fr.; Liphart 551 (restaurée); Schlosser 4500.

II état; le bras du fauteuil est ombré. Buccleugh 185; Webster 114.

III état; le bas du montant du lit placé contre la main droite d'un des disciples, dont les mains sont posées sur le lit, est ombré de toutes petites tailles verticales. Dans le Recueil de Basan (voyez le № 17). Dans les épreuves insérées dans le Recueil de Bernard, de la planche toute usée, ces tailles ont disparues par l'effet du tirage.

Atlas: 309. Rovinski I; **310.** Rov. II, le fauteuil seul; **311.** Amsterdam I; réd., avec différence dans l'impression; **312.** remarques pour distinguer le II et le III états.

Quatrième Classe. Sujets pieux.

100. Saint Jérôme. (lisant au pied d'un arbre. — St. Jerome sitting at the foot of a tree. Der heilige Hieronymus lesend. — G. 100; Cl. 103; W. 105; Bl. 71; Mid. 190; Dut. 103; — 4 × 3.4. Signé: Rembrandt f. 1654. (d'après Vosmaer; 1634 d'après Duchesne cat. Denon).

I état; la manche gauche de St. Jérôme se termine en ligne droite; la planche a été mal mordue par l'eau-forte dans plusieurs endroits Rov.

II état; le contour de la manche est arrondi; les défauts de la morsure sont réparés à la pointe. Dutuit *).

III état; dans les épreuves postérieures les réparations faites à la pointe ont disparu; la planche est tout-à-fait usée et les épreuves en sont grises. Rov.

Middleton attribue cette pièce assez médiocre à Bol.; et voici l'opinion de Seymour-Haden: «Saint Jérôme méditant» (Ba. 100). Cette petite planche a beaucoup du caractère des têtes du «Bon Samaritain». Le lion est un véritable léopard héraldique que nous retrouvons dans le «Saint Jérôme» du même maître (Daulby, 3). A côté de cette planche on a placé l'étude dessinée d'un lion par Rembrandt pour établir le contraste» (S.-Haden, Rembrandt. Paris, 1880; 23).

Pourtant le lion du № 100 ressemble beaucoup au lion du № 101.

Atlas: 313. Rov. I; **314.** Dut. II, le milieu de la planche; **315.** Rov. III; idem.

*) Note de Dutuit: «Nous avons examiné deux épreuves au cabinet de Paris. Dans l'une l'ombre est noire le long du dos; dans l'autre on voit à cette place une série de tailles obliques qu'on n'apercevait pas précédemment. Dans une autre épreuve que nous avons eu l'occasion de voir, cette ombre entre le dos et l'arbre se partage en deux parties: celle qui est le long du dos parait plus claire sur un millimètre et demi, ensuite un contour un peu circulaire accentue l'ombre du côté de l'arbre. Robert Duménsil avait indiqué un état reconnaissable à un reflet très distinct le long du dos, du saint. Cette remarque est très douteuse. L'épreuve retirée à 20 florins à la vente Verstolk, en 1847, ne fut vendue que 8 florins en 1851».

101. Saint Jérôme. — Saint Jerome kneeling; an arched print. — Der heilige Hieronimus kniend im Gebet. — G. 101; Cl. 104; W. 106; Bl. 72; Mid. 183; Dut. 104. Signé: Rembrandt f. 1632. — 4 × 1.3.

I état; la ligne de l'arceau n'est pas continue. Berlin etc.

Middleton mentionne un tout-premier état dans la collection du duc d'Aremberg à Bruxelles: avant l'ombre sous l'arceau à gauche. Je n'ai pas vu cette épreuve, mais au dire de M-r Heymans, directeur du département des estampes à Bruxelles, ce serait une épreuve fatiguée de notre I état.

II état; la planche est retouchée; le contour du lion repris au burin; l'arceau prolongé à droite.

III état; toute la ligne de l'arceau est reprise à la pointe; le fond de la grotte du lion est fortement ombré. Berlin; tous les trois états.

Atlas: 316. Rov. I; **317.** Berlin II; **318.** Rov. III.

102. Saint Jérôme à genoux. — St. Jerome kneeling. — Der heilige Hieronimus kniend. — G. 103; Cl. 105; W. 107; Bl. 73; Mid. 199; Dut. 105. Signé: Rembrandt f. 1634 (ou 5). 4.3 × 3.

I état; les belles épreuves sont au fond sale le nom de Rembrandt est bien visible.

II état; toute la planche est retouchée maladroitement, le visage du saint a changé de caractère. Dans le Recueil de Basan. (voyez le № 17).

Atlas: 319. Rov. I.

103. Saint Jérôme, au tronc d'arbre. — St. Jerome sitting before the trunk of an old tree. — Der heilige Hieronymus unter einem Baume sitzend. — G. 102; Cl. 106; W. 108; Bl. 74; Mid. 223; Dut. 106. — 6.7 × 4.10.

I état; avant le nom de Rembrandt. Paris extra (Japon); Amsterdam; Brit. Mus.; Berlin; S.-Haden; Dutuit; Bar. Ed. Rotschild (Japon); Ventes: Buccleugh 1375 fr.

II état; retouché; avec le nom et la date: Rembrandt f. 1648. Une des pièces les plus gracieuses de l'oeuvre.

Atlas: 320. Rovinski I; **321.** Rov. II; la partie inférieure seule.

104. Saint Jérôme dans le goût de Durer.

— St. Jerome: unfinished. — Der Heilige Hieronymus in A. Dürer's Geschmack. — G. 104; Cl. 107; W. 106; Bl. 75; Mid. 223; Dut. 107. Sans nom; date présumée: 1653. 9.7 × 7.8.

I état; le pilier gauche du pont est formé de trois traits; celui de la droite — de deux traits principaux. Dans la plupart des exemplaires on peut à peine distinguer ces traits à cause des barbes dont ils sont couverts. Dans les belles épreuves on voit de grosses barbes dans le coin de la gauche. Brit. Museum; Paris; Amsterdam; Harlem; Albertina (Japon extra); Dutuit; Seymour-Haden; Artaria; baron Ed. Rotschild (Japon); etc, etc. Ventes: Galichon 2605; Didot 2100; Kalle 900; Buccleugh 3060.

II état; le pilier gauche du pont est formé de cinq traits; celui de la droite — de trois. Les belles épreuves sont encore pleines de barbes. Schloesser 2400; Hébig 750; Buccleugh 400. Middleton présume que la planche avec le paysage est gravée par un autre maître et que Rembrandt y a gravé seulement le Saint Jérôme et le lion, comme c'était le cas dans le № 56 de la fuite en Egypte de Seghers. Pourtant le paysage est bien gravé dans la manière de Rembrandt. Seymour-Haden dit que cette feuille présente «une réproduction d'un dessin du Titien, qui fait partie de la collection du docteur Wellesley et qui représente une Vénus coucheé». «Ce dessin», dit il «ne diffère en rien de l'eau-forte, sauf qu'on n'y voit pas le lion et qu'au lieu du saint on trouve une Vénus couchée». La composition de l'eau-forte est donc toute autre et Rembrandt n'aurait emprunté à Titien que son paysage.

Atlas: 322. British Museum I; **323.** le coin gauche de l'épreuve de Paris I; **324.** Rovinski II.

105. Saint Jérôme dans sa cellule.

St. Jerome: in Rembrandt's dark manner.—Der heilige Hieronymus im Zimmer, Nachtstück. — G. 106; Cl. 108; W. 110; Bl. 76; Mid. 214; Dut. 108. Signé Rembrandt f. 1642. — 5.7 × 6.5½.

I état; le rideau de la croisée à droite descend en ligne droite. Brit. Museum; Cambr.; Paris; Amsterdam; Harlem; Berlin; Francfort etc. Ventes: Didot 700; Gutekunt 375 fr. (1887); Webster 540.

II état; ce rideau fait une courbe rentrant dans le milieu de la hauteur de la fenêtre. Buccleugh 50 fr.; Webster 30.

III état; la planche est retouchée grossièrement; la figure du saint se détache sur un fond clair. Dans le Recueil de Basan (voyez le № 17).

Atlas: 325. Rov. I. — **326.** Rov. II; la partie droite de l'estampe **327.** Rov. III.

106. Saint Jérôme.

— St. Jerome: in outline. — Der heilige Hieronymus; Skizze. — Grand morceau; 14.4 × 12.3. — Sans nom. G. 99; Cl. 109; W. 111; Mid. 175; Date présumée: 1629.

Gersaint qui a vu cette estampe dans l'oeuvre de Houbraken dit qu'on «n'y voit point de nom, mais cependant elle est incontestablement gravée par Rembrandt» (Cat. p. 88). Claussin a répété ces mots; Blanc et Dutuit ont rejetté la pièce; Vosmaer l'a retablie dans l'oeuvre du maître; d'après lui c'est une étude pour un tableau de la galerie Suermond de 1629; Mr. Middleton est du même avis. On connait deux épreuves de cette pièce: Paris et Amsterdam.

La feuille me parait assez douteuse: elle n'a rien de commun avec le faire de Rembrandt.

Atlas; 328. Amsterdam; réd.

107. Saint François à genoux.

— St. Francis praying. — Der heilige Franciscus in einer Landschaft kniend. — 7 × 9. G. 107; Cl. 110; W. 112; Bl. 78; Mid. 252; Dut. 109.

I état; le côté droit de la planche est blanc; le nom et la date sont gravés en petites lettres: Rembrandt 1657. Paris; Amsterdam; Albertina (Coll. Barnard, extra); tous sur Japon; British Museum sur velin, épreuve mal imprimée. Buccleugh, 2750 (velin coll. Verstolk).

II état; le nom et la date sont gravés pour la deuxième fois; la planche est finie. Les belles épreuves sont pleines de barbes. Ventes: Kalle, 2260; Liphart, 1000; Didot, 2400; Knowles, 1200; Buccleugh, 2500.

Seymour-Haden remarque avec raison que la figure du saint est toute italienne de caractère et que le fond a été inspiré par le Titien ou Campagnola (Rembrandt, Paris, 1880; 29).

Atlas: 329. Albertina I. — **330.** Rov. II.

Cinquième Classe. Sujets allégoriques, historiques et de fantaisie.

108. L'heure de la mort. — The hour of death. — Die Todesstunde. — G. 108; rejeté par tous les autres catalogues, comme étant incontestablement de la main de Bol. 4.11 × 3.4.

I état; avant la cartouche et les vers. Amsterdam. Les vers sont imprimés au moyen d'une planche séparée.

II état; avec la cartouche; avant le texte imprimé au verso. Amsterdam. Hébig 100 fr.

III état; avec ce texte. Amsterdam.

Mr. Artaria m'a dit qu'on peut lire le nom de Bol dans le I-er état de cette estampe; je ne l'ai pas dechiffré sur l'épreuve d'Amsterdam.

Cette estampe figure à la page 11 (I-ère Partie) du livre: «Pampiere Wereld» (Le monde de papier) de Kruhl; Amsterdam 1644, avec beaucoup de gravures et de notes de musique (vente Rosenthal 1888, 100 fr.). Le texte indique que l'estampe № 108 représente Florentine, une courtisanne de la cour, parlant à un vieux courtisan. Vosmaer cite une édition de 1634 de ce livre.

Atlas: 331. Rov. II.

109. La Jeunesse surprise par la mort. — Youth surprised by death. — Das Liebespaar vom Tode überrascht. — G. 109; Cl. 111; W. 113; Bl. 79; Mid. 265. Signé: Rembrandt f. 1639. 4 × 2.11.

Les belles épreuves ont des barbes. Pièce pas trop commune. Amsterdam, extra; (avec des barbes sur le corsage et dans le coin d'en bas, à gauche. Ventes: Didot 390. Buccleugh 240.

Claussin mentionne une toute I-ère épreuve, avant le nom de Rembrandt: Vente Basan (Catal. par Régnault de la Lande).

On a voulu voir dans cette pièce une représentation de Rembrandt et de sa femme Saskia, et par suite une allusion à la pèrte d'un de leurs enfants cette même année. Middleton les trouve fort ressemblants à leurs portrait à Anvers et à Cassel.

Atlas: 332. Rov.

110. Le tombeau allégorique. — An Allegorical Piece. — Das allegorische Grabmal. — G. 111; Cl. 112; W. 114; Bl; 80; Mid. 296; Dut. 111. 6.8 × 6.7. Signé: Rembrandt f. 1650. (1648 — d'après Blanc; 1659, — d'après Claussin. Middleton dit que la date 1658 se lit clairement sur des épreuves à Amsterdam).

Pièce rare; les belles épreuves ont des barbes. Brit. Mus. extra; Coll. Aug. II; Paris; Amsterdam; Albertina; Berlin; Artaria; Dutuit; Bar. Ed. Rotschild; Seymour-Haden etc. La plupart de ces épreuves sont sur Japon. Ventes: Didot 2820; Hébig 2550; Buccleugh 860.

C'est le Phénix du catalogue d'Amadée de Burgy (1755); d'après Vosmaer c'est le symbole du relèvement des Provinces unies et la défaite de l'oppresseur qui tombe à la renverse près de l'autel où s'élève le Phénix (p. 282). C'est une allusion à la statue que le duc d'Albe s'était fait élever à Anvers, et qui fut renversée en 1577. Middleton y voit une allusion à la bataille des Dunes, gagnée par Turenne sur les Espagnols, en 1658, ce qui est peu probable (Dutuit; p. 151) Blanc, qui lit sur l'estampe l'année 1648, remarque, que c'est en 1648 que fut signée la Paix de Munster, et que l'estampe pourrait représenter le renversement de la guerre sous les traits d'une divinité à la chevelure de serpents, et le retour de la paix, dont les javelles que tiennent les deux génies, seraient les emblèmes.

Atlas: 333. Rov.

111. La fortune contraire. — Fortune: an allegorical piece. — Das widrige Glück. — G. 123; Cl. 113; W. 115; Bl. 81; Mid. 262; Dut. 112. Signé: Rembrandt f. 1633.

I état; la planche est plus large: 4.2 × 6.7. Avant les contre-tailles sur le dos de la fortune. Paris (unique?). 4.2 × 6.1.

II état; avec ces contre-tailles. La planche est réduite en largeur; avant le texte au verso. Buccleugh 26 fr.

III état; avec le texte au verso. Un trait de pointe sèche traverse le mât du navire. C'est dans cet (III) état que l'estampe se trouve dans le poème de E. Herckmans: Der Zeevaert lof (l'Eloge de la Navigation; avec beaucoup de figures); elle

s'y trouve en tête du troisième livre: anno mundi 3935. Aetat. Romae 723. En cette année, peu après la bataille d'Actium, le temple de Janus fût fermé; tous les vers qui suivent l'estampe et les notes qui l'encadrent se rapportent à la fermeture du temple de Janus; c'est pourquoi cette estampe à toujours été regardée comme une allusion à la bataille d'Actium (Dutuit; I. p. 143). Vosmaer insiste, sans raisons valables, qu'elle doit représenter Saint Paul retournant à Rome pour y être jugé par l'Empereur.

Atlas: 334. Paris I; **335.** Rov. II; la partie droite de l'estampe.

112. Médée ou le mariage de Jason et de Créuse. — Medea: or the marriage of Jason and Creusa. — Medea oder die Vermählung des Jason und der Creusa. — G. 124; Cl. 114; W. 116; Bl. 82; Mid. 286; Dut. 113. —8.10 × 6.6.

I état; avant le nom et l'année. La Junon a la tête couverte d'un simple petit bonnet. Brit. Mus.; Cambr.; Oxf.; Munich; Amst.; Paris; Francfort etc. Ventes: Didot 710 fr.; Schlösser 762; Hébig 650; Buccleugh 660; Webster 625 (Rov.); la plupart sur Japon.

II état; la robe de Médée est allongée, comme on le voit dans les états suivants. Cambridge (unique).

III état; Médée porte une couronne. Amsterdam; Harlem; Brit. Museum etc. Hébig 510 fr.

IV état; avec les vers et le nom: Rembrandt f. 1648.

V état; la marge d'en bas avec les vers et le nom est coupée. L'estampe est gravée pour la tragédie (Médée) en cinq actes en vers rimés, de Jean Six.

Atlas: 336. Rov. I; **337.** Dutuit I, réd.; **338.** Cambridge II, réd.; photot. mal reussie. **339.** Rov. III.

113. L'Etoile des rois. — The star of the Kings. — Der Stern der Könige. — G. 112; Cl. 115; W. 117; Bl. 85; Mid. 293; Dut. 114. Sans nom. Date présumée: 1641. — 3.6 × 5.3.

I état; le visage de la femme qui est au milieu de l'estampe est couvert de travaux très fins; les belles épreuves sont imprimées sur Japon (Rov. 100 fr. Danlos 1884). Buccleugh 26 fr.

II état; le visage est couvert de tailles régulières presque horizontales. Dans le Recueil de Basan (voyez le № 17).

Atlas: 340. Rov. I; **341.** Rov. II.

114. Grande chasse aux lions. — A lion Hunt; Die grosse Löwenjagd. — G. 113; Cl. 116; W. 118; Bl. 86; Mid. 272; Dut. 115. Signé: Rembrandt f. 1641. — 8.3 × 11.

I état; la tête du premier cheval au second plan à droite est ombrée de simples tailles. Cambridge; Dutuit. Extr. rare.

II état; cette tête est ombrée de plusieurs tailles; elle est toute noire. Assez commune.

Atlas: 342. Dutuit I; le côté droit seul; **344.** Rovinski II.

115. Petite chassse aux lions. — A lion Hunt. — Die kleine Löwenjagd. — G. 113; Cl. 117; W. 119; Bl. 87; Mid. 273; Dut. 116. — 5.9 × 4.7. Sans nom. Date présumée: 1641. Hébig: 70 fr. les deux petites chasses.

Atlas: 345. Rov.

116. Chasse aux lions, petite. — A lion Hunt. — Die kleine Löwenjagd. — G. 113; Cl. 118; W. 120; Bl. 88; Mid. 274; Dut. 117. — Sans nom. — Date présumée: 1641. 4.4 × 5.10.

I état; au bords irréguliers et au fond sale. Amsterdam; Artaria.

II état; la planche est égalisée, le fond nettoyé.

Atlas: 346. Artaria I; **347.** Rov. II.

117. Sujet de Bataille. — A battle. — Die Schlacht. — G. 113; Cl. 119; W. 121; Bl. 69; Mid. 275; Dut. 118. Sans nom. Date présumée: 1641. — 3.10 × 2.11.

I état; la planche est plus grande: 4 × 3.1. On voit dans le fond une espèce de griffonuement. Amsterdam (unique).

II état; la planche est réduite: 3.10 × 2.11; le griffonnage est effacé; le fond est couvert de traits horizontaux produits par le grattage. Paris; Amsterdam; Brit. Museum etc. Didot 55; Schloesser 75; Buccleugh 110.

III état; le fond est nettoyé.

Atlas: 348. Amsterdam I; **349.** Rov. II; **350.** Rov. III.

118. Les trois figures orientales. — Three oriental figures. — Drei Orientalische Figuren. — G. 114; Cl. 120; W. 122; Bl. 7; (Jacob et Laban); Mid. 212; Dut. 119. — 5.5 × 4.2. Signé: Rembrandt f. 1641 (en contrepartie).

I état; l'arbre du milieu a moins de feuillage. Brit. Mus.; C. O. Amst. H. Paris. Buccleugh 900.

II état; cet arbre est plus chargé de feuilles. Dans le Recueil de Basan (voyez le № 17).

Atlas: 351. Paris I; le côté droit de l'estampe; **352.** Rovinski II.

119. Les musiciens ambulans.

— The travelling musicians. — Die wandernden Musikanten. — G. 115; Cl. 121; W. 123; Bl. 90; Mid. 263; Dut. 120. 5.1 × 4.3. Sans nom. Date présumée: 1636.

I état; avant les petits travaux sur la poitrine de l'enfant. Buccleugh 30.

II état; avec ces petits travaux; la planche est retouchée. Dans le Recueil de Basan (v. le № 17).

Atlas: 353. Rov. I; **354.** Rov. II; le côté droit de la planche.

120. La petite Bohémiènne Espagnole.

— The Spanish Gipsy. — Die spanische Zigeunerin. — G. 116; Cl. 122; W. 124; Bl. 83; Mid. 285; Dut. 121. Sans nom. Date presumée: 1642. 4.11 × 4.2. Rare et jolie feuille; Albertina, superbe; WienHof.-Bib.; Paris; Brit. Mus. etc. Harrach 1000; Didot 1960; Hébig 2200; Buccleugh 1500.

Blanc dit que cette gravure (№ 120) à été faite pour être placée en tête d'une tragédie hollandaise dont le sujet a été tiré de la nouvelle *Preciosa* de Cervantes. Dutuit déclare qu'il n'a pas pu trouver l'estampe de Rembrandt dans les tragédies faites sur ce sujet.

Atlas: 355. Rovinski, extra.

121. Le vendeur de mort aux rats.

— The Rat-killer. — Der Rattengifthändler. — G. 117; Cl. 123; W. 125; Bl. 95; Mid. 261; Dut. 122. 5.2 × 4.7. Avec nom: Rt 1632.

I état; il n'y a point de tailles diagonales sur les arbres qui sont à côté de la maison. Brit. Museum; Dresde K. K. seules connues.

II état; avec ces tailles. Didot 810; Knowles 400; Schloesser 384. Hébig 370; Buccleugh 70.

Note A. On voit aux musées d'Amsterdam et de l'Albertina une ancienne copie de cette planche, en contre-partie, qu'on regardait autrefois comme l'original du № 121. Cette copie se trouve dans notre atlas au № 359.

B. Il existe une copie de la tête du Vendeur seule, en contre partie; petite planche avec monogramme: R. 1636(?) ($1.5^1/_2 \times 1.3$); on la trouve imprimée sur une même feuille de papier avec le № 300.

Atlas: 356. Drèsde I; **357.** Rov. II; **359.** Copie d'Amsterdam; **358.** Copie de la tête du vendeur qu'on a aussi attribué à Rembrandt. Rov.

122. Vendeur de mort aux-rats.

— The ratt-Killer. — Der Rattengifthändler. — G. 118; Cl. 124; W. 126; Bl. 96; Mid. 260; Dut. 123. Pièce griffonée et mal mordue par l'eau forté. Gersaint dit qu'il ne l'a vu que dans la collection Berringhen. Date présumée: 1642. Paris; unique. 4.7 × 3.

Atlas: 360. Paris.

123. Le petit orfèvre.

— The goldsmith.—Der kleine Goldschmied.—G. 119; Cl. 125; W. 127; Bl. 94; Mid. 295; Dut. 124. Signé: Rembrandt 1655. 2.11 × 2.1.

I état; avant la retouche. Il y a des exemplaires sur Japon. Strätter.

II état; la poutre du plafond à droite est ombrée d'une seconde taille verticale. Dans le Recueil de Basan (v. № 17).

Atlas: 361. Rov. I; **362.** Rov. II; la partie droite de l'estampe.

124. La faiseuse de Kouk's.

— The Pancake woman. — Die Kuchenbäckerin. — G. 120; Cl. 126; W. 128; Bl. 93; Mid. 264; Dut. 125. 4 × 2.11. Signé: Rembrandt f. 1635.

I état; simple ébauche; le profil de la faiseuse, son chapeau, etc. sont blancs. Amsterdam; British Museum.

II état; l'estampe est terminée; avant les retouches de Basan. Dutuit mentionne un état avant les tailles verticales sur le sac qui est ataché à la ceinture de la vieille. Je n'ai pas trouvé de pareilles épreuves. Ventes: Galichon. 250; Hébig 70. Buccleugh 130.

III état; la planche est retouchée; près du bord droit une petite place mal mordue par l'eau forte est couverte de tailles à la pointe sèche. On lit au haut de la planche: Tome II — pag. 122. C'est dans cet état que l'estampe se trouve dans le II-d volume du Dictionaire des graveurs de Basan, seconde édition, Paris 1809; à la page 122.

IV état; cette inscription est effacée, mais incompletement; on trouve l'estampe dans cet état

dans quelques exemplaires du Catalogue de Basan de l'édition 1809 *), et dans le Recueil de Basan (voyez le № 17). Les épreuves du Recueil de Bernard sont tout-à-fait usées.

Atlas: 363. British Museum I; **364.** Rov. II; **365.** Rov. III; la partie droite de l'estampe seule.

125. Le jeu du Kolf. — The Sport of Kolef. — Der Kolfspieler. — G. 121; Cl. 127; W. 129; Bl. 97; Mid. 294; Dut. 126. Signé: Rembrandt f. 1654. 3.7 × 5.3.

I état; il y a tout contre le bord supérieur quelques petites places blanches provenant du defaut de la morsure. Il existe des épreuves sur Japon. Mr. Straetter possède une épreuve aux angles aigus; j'en ai une dans ma collection. Il y a des épreuves de cet état de la planche couverte de petites taches d'acide ou de rouille. On en a fait un état à part dans plusieurs catalogues. Buccleugh 26 fr.

II état; les places blanches sont couvertes de travaux.

III état; avec une grande tache de rouille au-dessus de la tête du joueur assis. Dans le Recueil de Basan (v. le № 17). Les épreuves du Recueil de Bernard sont tout-à-fait pâles. Rovinski, tous les trois états.

Atlas: 366. Rov. I; **367.** Rov. II; la partie supérieure de la planche.

126. La Synagogue des Juifs.— A Jew's synagogue. — Die Synagoge. — G. 122; Cl. 128; W. 130; Bl. 98; Mid. 288; Dut. 127. Signé: Rembrandt f. 1648. 2.8 × 4.9.

I état; le sabot du premier Juif à gauche est presque blanc. Très rare. British Museum; Paris; Berlin; Francfort etc. Didot 480.

II état; le sabot est ombré; toute l'estampe est retravaillée et d'un bel effet. Brit. Mus.; Paris, Amsterdam etc. Didot 130; Buccleugh 260.

III état; la planche est retouchée rudement. Dans le Recueil de Basan (v. le № 17). On trouve une épreuve de la planche tout-à-fait usée dans le Recueil de Bernard. Entre l'édition de ces deux Recueils la planche fut retouchée plusieurs fois; Mr. Artaria en possède 3 états différents (sans compter le 2-d.). Mr. Dutuit mentionne un tout nouvel état, dans lequel «le visage du Juif (3-e à droite) qui était de profil dans tous les états

*) Je l'ai ainsi dans mon exemplaire provenant du célèbre cabinet Wlassof.

précédents est dans celui-ci de trois quarts, presque retourné de façon que l'on voit ses deux yeux». Je ne connais pas de pareilles épreuves.

Atlas: 368. Rov. I; **369.** Rov. II; la partie droite de la planche. **370.** Rov. III; idem.

127. La coupeuse d'ongles. — The corn-cutter. — Die Nägelschneiderin. — G. 125. Pièce supprimée à juste titre dans tous les autres catalogues. — 4.7 × 3.6.

I état; avant les retouches. Hébig 94 fr.

II état; avec les retouches au burin.

Atlas: 371. Rov. I; **372.** Rov. II.

128. Le maître d'école. — The schoolmaster. — Der Schulmeister. — G. 126; Cl. 129; W. 131; Bl. 99; Mid. 271. Dut. 128. — Signé: Rembrandt f. 1641. — 3.6 × 2.3.

I état; avant les retouches; on voit au milieu de l'estampe une figure qui a une tête de singe. Galichon 160 (Japon); Hébig 51; Buccleugh 175.

II état; de la planche retouchée; la tête du singe est changée en visage de garçon. On voit dans le coin droit d'en haut des travaux à tailles serrées uniformes.

III état; la planche est rudement retouchée dans les contours; on ne voit plus les tailles serrées. Dans le Recueil de Basan (v. № 17).

Atlas: 373. Rov. I; **374.** Rov. II.

129. Le Charlatan. — The Mountebank. — Der Charlatan. — G. 127; Cl. 130; W. 132; Bl. 92; M. 117; Dut. 129. Signé: Rembrandt f. 2.10 × 1.4. 1635. Didot 150; Hébig 160; Buccleugh 100.

Atlas: 375. Rov.

130. Le dessinateur. — The draught's man. — Der Zeichner. — G. 128; Cl. 131; W. 133; Bl. 100; Mid. 270; Dut. 130. — 3.6 × 2.5. Sans monogramme. Cette estampe représenterait Rembrandt lui-même dessinant, d'après un buste en plâtre son enfant, mort en 1639. (Muller, Catal. de vente 1882, № 565); voyez le № 109 «la jeunesse surprise par la mort». Middleton présume que l'estampe (№ 130) est gravée en 1641; Vosmaer rejette cette pièce, assez médiocre, de l'oeuvre du maître.

I état; à l'eau-forte pure.

II état; avec des retouches sous la joue droite et sur le cou du buste.

III état; la corniche est ombrée de contre-tailles; le fond est renforcé; on peut distinguer

au bas de l'estampe le nom de Watelet qui l'a retouché (on ne voit pas bien les contre-tailles et le nom de Watelet sur la phototypie № 378). Dans le Recueil de Basan.

IV état; l'estampe est retouchée rudement, le buste surtout; on ne distingue plus le nom de Watelet.

V état; l'estampe est retouchée encore une fois à gros traits. Dans le Recueil de Basan. Rovinski, tous les cinq états. Il faut avoir cette estampe du I ou II états; tous les autres (III—V) n'ont aucune valeur artistique.

Atlas: 376. Rov. I; **377.** Rov. II; **378.** Rov. III; **379.** Rov. IV; **380.** Rov. V.

131. Le paysan avec femme et enfant. — Peasants travelling. — Der Bauer mit Frau und Kind. — G. 129; Cl. 132; W. 134; Bl. 120; Mid. 153; Dut. 151. Sans nom. 4.2 × 3.5. Date présumée: 1652.

I état; on voit sur la droite une tête de paysan; il y a en outre des parties mal mordues par l'acide, notamment à la ceinture de l'homme et à son havresac. Amsterdam; Brit. Mus.; Berlin; Paris etc.

II état; les places mal mordues par l'acide sont retouchées à la pointe sèche. C'est dans cet état que la planche se trouve dans le Recueil de Basan. On ne voit presque pas la petite tête à droite. Des épreuves de la planche tout-à-fait usée sont insérées dans le Recueil de Bernard (voyez le № 17).

Atlas: 381. Rov. I; **382.** Rov. II.

132. L'Amour couché. — Cupid reposing. — Der liegende Amor. — G. 130; supprimé dans tous les autres catalogues. — 4.4 × 3.4.

Seymour-Haden m'a fait remarquer pourtant que la tête de l'amour ressemble beaucoup à la tête de l'amour pleurant qu'on voit sculpté sur le lit de la Danaé dans le tableau de St.-Pétersbourg. Elle ressemble aussi au Ganymède de la galerie de Dresde et à l'enfant de l'estampe № 124 (faiseuse de Kouks; 1635). On voit une inscription (peut-être le nom du graveur) à droite en bas. L'estampe est fort rare; une épreuve de la collection Suther a été achetée chez Basan en 1782 pour 60 livres tournois pendant que des épreuves du Haaring vieux et d'Ephraim Bonus ont été payées chez ce même Basan 54 et 66 livres (en 1778); Hébig 660 fr. L'exemplaire de Suther porte une note de la main de Basan: «*seconde épreuve plus terminée*»; le catalogue Burgy mentionne aussi deux états, — le 2-d, avec changements (№ 491. 492); il est probable que la différence de ces états provenait de l'impression. Berlin; Paris; Wien. Hof-Bibl.; col. Auguste II; Artaria; Munich etc., etc.

Atlas: 383. Rov.

133. Juif à grand bonnet. — A Jew, with a high cap. — Jude mit hoher Mütze. — G. 131; Cl. 133; W. 135; Bl. 101; Mid. 140; Dut. 132. Signé: Rembrandt 1639. 3.1 × 1.8.

Pièce commune. Ventes: Didot 40. Hébig 40; Buccleugh 130.

Les épreuves du même état, sans retouches et fort bien imprimées, se trouvent dans le Recueil de Basan. Celles du Recueil de Bernard sont encore supportables.

Atlas: 384. Rov.

134. La femme aux oignons. — The Onion-Woman. — Das Zwiebelweib. — G. 133; Cl. 134; Bl. 102; Mid. 66; Dut. 133. — 4.6 × 3. Wilson a rejetté cette pièce et l'attribue à Vliet. Blanc et Middleton trouvent que la planche est gravée grossièrement, mais d'une pointe fort spirituelle; l'eau-forte l'a trop mordu. Dutuit la trouve de peu de mérite. Pièce très rare.

I état; la planche est un peu plus grande; avant le monogramme et le trait carré autour de l'estampe. Amsterdam; Harlem (les seules connues).

II état; la planche est réduite: 4.7 × 3.1, avec le monogramme: RH 1631, et le trait carré.

III état; le bonnet et le visage de la femme sont retouchés. BM. Ventes: Didot 950; Hébig 650; Buccleugh 400.

Atlas: 385. Amsterdam I; **387.** Rovinski II; **386.** Brit. Museum III.

135. Paysan, les mains derrière le dos. — The peasant with his hands behind him. — Bauer mit den Händen auf dem Rücken. — G. 134; Cl. 135; W. 136; Bl. 103; Mid. 89; Dut. 134. Signé: Rt 1631. 2.2 × 1.10.

I état; à l'eau-forte. Paris; Amsterdam; Brit. Museum; Wien Hof.-Bibliothek; Artaria (épreuve maculature, coupée, qu'on croit être toute première épreuve d'essai).

II état; les ombres légères sur le coude, qui dans la I-re épreuve ne consistent qu'en une seule taille, sont couvertes dans cette seconde d'une double taille. Le nez dans ces deux états est

pointu. Wien Hof-Bibl.; Paris; Amsterdam; Artaria etc. Buccleugh 425.

III état; l'ombre derrière l'homme à côté des mains, qui dans les deux premièree épreuves n'est large qu'environ de deux lignes, s'étend dans cette troisième épreuve jusqu'à la moitié de la cuisse et a une largeur de plus de quatre lignes (prendre la mesure depuis le côté gauche, vers la droite ou vice-versâ). Le nez est arrondi. On voit sur la manche droite une grande tache d'oxyde. Wien Hof-Bibl.

IV état; la tache d'oxyde sur la manche est réparée; la partie du cou, blanche dans les trois épreuves précédentes, est couverte d'une taille simple et diagonale. On voit sous le nez une grosse tache noire; c'est une barbe qu'on a laissé en effaçant le bout du nez pour l'arrondir. Wien H.-B.

V état; épreuve de la planche retouchée; la tache sous le nez est effacée entièrement.

Atlas: 388. Wien H.-B. I; **389.** W.H.-B. II; **390.** W.H.-B. III; **391.** W.H.-B. IV; **329.** Paris IV; elle présente quelques différences avec l'épreuve de Vienne par l'effet de l'impression; **393.** Rov. V.

136. Le joueur de cartes.

—A man playing at cards. — Der Kartenspieler. — G. 135; Cl. 136; W. 137; Bl. 104; Mid. 269; Dut. 135.— Signé: Rembrandt f. 1641. — 3.5 × 3.1

I état; à l'eau-forte pure; les travaux du fond n'atteignent pas le bord supérieur de la planche.

II état; les places blanches au bord supérieur sont ombrées.

III état; la planche est retouchée; on voit en bas à gauche le nom du retoucheur: Watelet. Dans le Recueil de Basan (voyez le № 17).

IV état; la planche est retouchée encore une fois grossièrement. Dans le Recueil de Bernard (v. le № 17).

Le Catalogue Didot mentionne quatre états, dont deux «avec les places blanches dans le bord supérieur de la planche»; la première: «*eau-forte pure*»; les quatre ont été vendus pour 80 fr. — Middleton pense que les deux premières épreuves de Didot étaient du Ir. état, et que la première épreuve avait moins de couleur que la seconde, ce qui a déterminé l'auteur du catalogue d'en faire un état à part. — Je n'ai pas vu ces épreuves.

Atlas: 394. Rov. I; **395.** R. II; **396.** R. III; **397.** R. IV.

137. Vieillard à petite barbe et bâton.

— An old man with a girdle and turban.—Bärtiger Greis, mit Turban und Stock.— G. 136; 5.1 × 4. Pièce gravée d'une pointe spirituelle; rejettée, sans causes valables, dans tous les autres catalogues. Très rare. Amsterdam extra; Harlem; Berlin etc. Ventes: Hébig 520 fr.

Atlas: 398. Rovinski.

138. Aveugle jouant du violon.

— The blind fiddler. — Der blinde Violinspieler. — G. 137; Cl. 137; W. 138; Bl. 91; Mid. 78; Dut. 136. Signé: Rt. 1631.

I état; la planche est plus grande; aux bords raboteux et fond sale. (2.11 × 2.1); eau-forte pure. Amsterdam, unique.

II état; le fond est nettoyé; la planche diminuée en largeur (2.11 × 2). Avant les retouches. Paris; Brit. Mus.; Cambr.; Harlem; Amsterdam; Mossoloff etc.

III état; le manteau est ombré de tailles assez régulières. Brit. Museum etc.

IV état; toute la planche est retouchée au burin avec des tailles uniformes.

Atlas: 399. Amsterdam I; **400.** Paris II; **401.** Brit. Mus. III; **402.** Rov. IV.

139. Homme à cheval.

— The man on horseback. — Der Reiter. — G. 138; Cl. 138; W. 139; Bl. 106; Mid. 4; Dut. 137. — Avec monogramme: Rt. Date présumée: 1632.— 3 × 2.2.

Les premières épreuves sont tirées avec la planche irrégulière; les bords mal nettoyés; les coins de la planche aigus. Brit. Museum extra. Paris, etc.

Dans les épreuves postérieures la planche est régularisée, les coins arrondis et les bords nettoyés; elles sont communes.

Atlas: 403. Brit. Mus; **404.** Rov.; épreuve moins belle.

140. Figure polonaise.

— A Polander. — Polnische Figur. — G. 139; Cl. 139; W. 140; Bl. 107; Mid. 102; Dut. 138. 1.11 × 1.10. — Sans nom. Date présumée: 1635.

I état; la planche irrégulière aux bords raboteux. Dans la I-re épreuve de Paris on voit une petite égratignure vers le milieu du fond à droite; elle a disparu par l'effet du tirage. Amsterdam extra; Brit. Museum; Artaria; etc. Kalle 135; Schloesser 117.

II état; les bords de la planche régularisés. Je n'ai pas remarqué de nouveaux travaux.

Atlas: 405. Rov. **406.** Rov. II.

141. Polonais portant sabre et bâton. — An other Polander. — Pole mit Säbel und Stock. — G. 140; Cl. 140; W. 141; Bl. 118; Mid. 93; Dut. 139. — 3 × 1.7. — Date présumée: 1635.

I état; entre le bâton et l'homme il y a une double ligne au-dessus de laquelle on voit des buissons; le bas du baudrier n'est pas terminé. Paris; Amsterdam; Dresde.

II état; le baudrier est terminé; l'angle de la culotte (par derrière) est profilé par une double taille. Paris; Cambridge etc.

III état; les buissons et la double ligne entre le bâton et l'homme sont effacés. Brit. M.; Paris etc.

IV état; la planche est retouchée; le visage, le coude et le pied sont ombrés de contre-tailles. Harlem.

V état; la ligne du terrain entre le bâton et l'homme est retablie, mais sans buissons.

VI état; la planche est retouchée encore une fois; avec des barbes; on voit quelques barbes dans les buissons.

Atlas: 407. Amsterdam I; **408.** Paris II; **409.** Dutuit III; **410.** Harlem IV; **411.** Rov. V; **411.** bis, Rov. VI.

142. Petite figure polonaise. — A little Polander. — Kleine Polnische Figur. — G. 149; Cl. 141; W. 142; Bl. 108; Mid. 79; Dut. 140. — 2.2 × 9. Avec le monogr.: Rt. 1631. Extrêmement rare. Paris; Amsterdam extra; Berlin, id.; Albertina, id.; Brit. Museum, 2 exemplaires; Munich.

Ventes: Paul Carew 1338; Verstolk 420 (même exemplaire); Hébig 505.

Atlas: 412. Berlin.

143. Vieillard vu par le dos. — Cette planche est un coupon du № 366; elle est décrite à la suite de la planche entière.

144. Paysan et paysanne marchant. — Two travelling peasants. — Bauer und Bäuerin gehend. — G. 142; Cl. 143; W. 144; Bl. 110; Mid. 104; Dut. 142. — Date présumée: 1634. Cette pièce, assez médiocre, est rejettée par Vosmaer. Les belles épreuves sont avec barbes. Dans la vente de Prestel (W. P. K. 1877, № 174) se trouvait une épreuve de la planche aux bords irréguliers, avec le fond sale, portant des traces de la pierre ponce.

Atlas: 413. Paris, belle épreuve; **414.** Rov. épreuve moins belle.

145. Astrologue. — An astrologer. — Ein Astrolog. — Yver Sup. 60. Rejetté dans tous les autres catalogues. Sans nom. Wilson l'attribue, avec raison, à Bol. 5.2 × 4.4. Je n'ai pas trouvé d'épreuves originales et je donne dans mon Atlas № 415 une phototypie d'après une copie de cette feuille, faite en contre-partie (d'après la description de Bartsch); la phototypie est *retournée* dans le sens de l'original.

146. Un Philosophe. — A Philosopher. — Ein Philosoph. — Sup. 61. Burgy № 519. Rejetté par tous les autres catalogues. Claussin et Wilson l'attribuent à Bol, ce qui est très probable: il n'y a rien de Rembrandt dans cette jolie feuille. 2.8 × 1.11; sans nom. Assez rare; Berlin; Amsterdam; Wien. Hof.-Bib; Paris; Bruxelles; etc. Rov. payé 200 fr. en 1878.

Atlas: 416. Rovinski.

147. Le Philosophe en méditation. — A Philosoph meditating. — Der nachdenkliche Greis. — Gers. 58 et 247; Cl. 144; W. 145; Bl. 111; Mid. 156; Dut. 143. — 4.11 × 3.11. Sans nom. Gravé dans le goût des № 58 et 96. Date présumée: 1640 — 1650 (1645).

I état; le contour du front est formé d'une masse de petits points. Liphart 443; Hébig 500 (même épreuve).

II état; ce contour est profilé par un trait net. On voit une ombre en forme d'un zigzag sur l'épaule droite du philosophe.

Note de Blanc: on voit au coin du haut à droite un trait échappé; il a disparu dans les épreuves postérieures.

Atlas: 417. Dutuit I; **418.** Rov. II.

148. Homme méditant. — A man meditating. — Philosoph im Zimmer sitzend, Nachtstück. G. 110; Cl. 145; W. 146; Bl. 112; Mid. 276; Dut. 144. Sans nom. Date présumée: 1642. — 5.4 × 4.11. Pièce assez médiocre (Wilson la trouve pourtant: «extremely well executed in Rembrandt's dark manner» № 146. Il est très difficile de déterminer les états de cette planche;

Burgy en avait 6 exemplaires; Verstolk — 7; j'en donne huit états différents dans mon Atlas.

I état; la planche est plus haute: 5.7 × 4.11; eau-forte pure, mal réussie; le front est blanc; les lignes de l'écriture sur le livre sont tracées irrégulièrement. La flamme est large. Amsterdam.

II état; la flamme est presque ronde. Artaria.

III état; le côté droit de la flamme est coupé dans le haut; les lignes de l'écriture sont reprises à la pointe; on voit des petites tailles verticales sur le front. Amsterdam.

IV état; la flamme est plus large et plus haute; la planche est retouchée de travaux réguliers; le petit doigt de la main posée sur le bras du fauteuil est plié sous le quatrième doigt.

V état; la planche est réduite: 5.4 × 4.11; elle est retouchée; la flamme a la forme d'une lance. Dutuit.

VI état; le visage a changé de caractère; la toque est plus large de 3 millimètres et plus platte; la flamme est ronde. Artaria, une épreuve fort poussée au noir à l'impression.

VII état; le côté droit de la flamme est coupé dans le bout; l'estampe est fort noire. Copié sur la photolithographie de Quantin.

VIII état; la flamme a la forme d'une lance (comme dans le V état); son côté gauche est profilé par une ligne et des points. Amst.; Rov.

C'est dans cet état que l'estampe est imprimée sur le recto du titre d'un livre de cabale hollandais: «Van het licht der Wysheydt in duystere en seer benevelde Eeuwen» c'est-a-dire: De la lumière de la sagesse, dans les siècles d'ignorance et de ténèbres. L'estampe est placée au-dessous du titre; mais entre le titre et l'estampe on lit ces mots: «In medio noctis vim suam lux exerit» (Blanc, № 112).

Atlas: 419. Amst. I; **420.** Artaria II; **421.** Amst. III; **422.** Amst. IV; **423.** Dutuit V (réd.) **424.** Artaria VI; **425.** Paris (Quantin) VII (réd.) **426.** Rov. VIII (réd.); **427.** Amst. VIII.

149. Vieillard homme de lettres. — An old man studying. — Der alte Gelehrte — P. Yver 53; Cl. 146; W. 147; Blanc 70 (St. Jérôme en méditation); Mid. 176; Dut. 145. Sans nom. Date présumée: 1629. 8.9 × 7.5.

I état; avant divers travaux dans le fond et dans l'habit de l'écrivain. Harlem (unique), exempl. incomplet, acheté chez Posoniy en 1869 pour 400 gulden.

II état; avec ces travaux. Paris (coupé); Dutuit, exempl. bien conservé. On ne connait pas d'autres exemplaires.

Atlas: 428. Harlem I: **429.** Paris II.

150. Vieillard sans barbe (An old man, without a beard. — Unbärtiger Greis mit Mütze. G. 143; Cl. 147; W. 148; Bl. 114; Mid. 71; Dut. 146.

I état; la planche est plus grande: 2.10 × 1.10; on voit un grand chien couché à droite; l'estampe n'est pas finie. Il y a à Paris deux épreuves de ce I état, sans difference dans les travaux; l'une d'elle seulement est mal venue à l'impression. Bartsch et Claussin en firent deux états à part.

II état; la planche est diminuée: 2.4 × 1.6 (le chien ne se voit pas); le monogramme est ajouté en haut à gauche: RH 1631. Amsterdam.

III état; le pli près du bord gauche est ombré d'une taille diagonale. Artaria, Dutuit.

IV état; on a effacé le pli qui se trouvait sous la main gauche. Berlin.

V état; le manteau à gauche est tout-à-fait ombré de tailles verticales. Rov.

Atlas: 430. Paris I; **431.** Paris I, autre épreuve; **432.** Amst. II; **433.** Dutuit III; **434.** Berlin IV; **435.** Rov. V.

151. Figure d'un vieillard à courte barbe. — An old man, without a beard. — Figur eines Greises mit kurzem Bart. — G. 144; Cl. 148; W. 149; Bl. 115; Mid. 32; Dut. 147. Avec le monogramme: RH (à rebours). — 4.2 × 2.11. Date présumée: 1635. Pièce commune.

I état; l'élévation du terrain, à gauche, se termine par une taille simple; on voit dans le haut à droite deux tailles fines et parallèles. Berlin. Rov. Hébig 17 fr.

II état; l'élévation ce termine par une double taille; les égratignures ont disparu. Berlin.

III état; la planche est retouchée; on ne voit plus une bande blanche (défaut de morsure) sur le bas du terrain à gauche, qui se trouvait dans les états précédents. Dans le Recueil de Basan. Les épreuves postérieures, sans travaux nouveaux, sont insérées dans le Recueil de Bernard (v.le № 17).

Atlas: 436. Rov. I.

152. Le Persan. — The Persian. — Der Perser. — G. 145; Cl. 149; W. 150; Bl. 105; Mid. 91; Dut. 148. Avec le monogramme: RH 1632. — 4 × 2.11.

I état; les premières épreuves sont d'un ton argentin et velouté; pleines de barbes, sur un fond un peu sale; elles déclinent rapidement par l'effet de l'impression et le ton de l'estampe devient grisâtre. Une pareille épreuve était mentionnée par Claussin comme un tout-premier état de la planche plus large de 3 lignes sur la droite. «Elle est généralement moins travaillée» dit Claussin, «et même assez faible, laissant beaucoup à désirer». Cette épreuve se trouve actuellement au musée d'Amsterdam; on n'y voit pas le bord droit de la planche (c'est un tour d'imprimeur), ce qui a donné lieu à Claussin de présumer que la planche était plus large. L'épreuve qu'on a mis à côté d'elle, comme II etat, est beaucoup plus belle, et toutes les tailles délicates et les égratignures y sont imprimées plus nettement. Il n'y a aucune différence dans les travaux de ces deux épreuves qui sont sans aucun doute du seul et même I état.

Nous avons vérifié cette note conjointement avec les conservateurs du Musée M-rs Siccamâ et Boland. Note: les catalogues Burgy, Ploos van Amstel et Verstolk ne citent qu'un état de cette pièce.

Ventes: Kalle, 188; Liphart, 256; Schloesser, 888; Hébig, 225; Buccleugh, 100. Un superbe exemplaire chez M-r Tchitchérine. Les épreuves pâles et sans barbes sont communes.

II état; la planche a été retouchée avec beaucoup de goût, bien qu'un peu lourdement; l'habit du Persan est couvert de nouvelles barbes assez veloutées, mais trop noires et sans transparence. Dans le Recueil de Basan. J'ai vu vendre ces épreuves chez les marchands à 60—100 fr.

Atlas: 437. Rov. I.

153. Aveugle vu par le dos. — Tobit blind. — Der blinde Mann vom Rücken zu sehen. — G. 146; Sup. 58, 59; Cl. 150; W. 47 (Tobit blind); Bl. 14 (aveugle Tobie); Mid. 180; Dut. 149. — Sans monogramme. Date présumée: 1651.

I état; la planche est plus grande (3 × 2.6). Amsterdam (unique).

II état; la planche est diminuée; le fond à droite effacé (2.11 × 2). British Museum, Paris; Amsterdam; Albertina.

III état; toute la porte est ombrée de simples tailles diagonales; les mules de Tobie sont blanches. Coll. Aug. II; Rov. (Gutekunst 300 fr.).

IV état; les mules de Tobie sont ombrées; le bout de son habit à droite effacé. Albertina.

V état; toute la porte est ombrée de contre-tailles. Paris; Amsterdam; Berlin; Artaria; Wien Hof-B.; Rov. etc. Pièce très rare dans tous les états.

Atlas: 438. Amst. I; **439.** Paris II; **440.** Rov. III; **441.** W. H.-B. IV; **442.** Rov. V.

154. Deux figures vénitiennes. — Two venetian figures. — Zwei Venetianer. — G. 148; Cl. 151; W. 151; Bl. 119; Mid. 73; Dut. 150. — Sans nom. Date présumée: 1631. — 3.6 × 2.2.

I état; les deux figures sont faites jusqu'aux genoux (2.6 × 1.11). Albertina.

II état; la planche est finie. Brit. Museum; Amsterdam; Paris; Coll. Auguste II. On ne connait pas d'autres épreuves.

Atlas: 443. Albertina I; **444.** Paris II.

155. Médecin tâtant le pouls à un malade. — A physician feeling the pulse of a patient. — Der Arzt, welcher dem Kranken den Puls fühlt. — G. 150; Cl. W. 152; Bl. 116; Mid. 143; Dut. 151. — Sans nom. — 2.7 × 2. Amsterdam, unique (Coll. Beringhen). Date présumée: 1639. Ce médecin figure dans la mort de la Vierge, № 99.

Atlas: 445. Amsterdam.

156. Le Patineur. — A skater. — Der Schlittschuhläufer. — G. 151; Cl. W. 153; Bl. 121; Mid. 103; Dut. 152. Sans nom. Date présumée: 1640. — 2.3 × 2.2. Extr. rare. Les premières épreuves ont des barbes et un fond sale: Paris; Brit. Mus.; Didot 2050; Hébig, 2340. Frankfort. Les épreuves de la planche ébarbée sont au fond net; les contours manquent dans plusieurs endroits. Brit. Museum; Cambridge 2 ex.; Amsterdam; Artaria; Wien. Hof-Bib.; Coll. Auguste II; Harlem.

Ventes: Howard, 1010; Buccleugh, 725. La même épreuve achetée par moi chez Gutekunst pour 1500 (1887).

Atlas: 446. Paris, épreuve avec barbes; **447.** Rov. épreuve de la planche ébarbée.

157. Le cochon. — A Hog. — Das Schwein. — G. 152; Cl. W. 154; Bl. 350; Mid. 277; Dut. 153. Signé: Rembrandt f. 1643. — 6.7 × 5.4.

I état; épreuves au fond sale et raboteuses sur les bords. Les belles épreuves ont de fortes

barbes. Ventes: 150—300 fr. Didot, 618; Hébig, 150; Buccleugh 700; Webster, 190;

II état; la planche est retouchée et couverte de nouvelles barbes; on voit des contretailles sur la joue du garçon qui porte une vessie, sur sa ceinture etc. British Museum. Didot 265. Je ne connais pas d'autres épreuves.

Atlas: 448. Rov. I; **449.** Brit. Mus. II.

158. Le petit chien endormi.

— The little dog sleeping. — Der schlafende Hund. — G. 153; Cl.W. 155; Bl. 352; Mid. 267; Dut. 154. — Sans nom. — Date présumée: 1638.

I état; le chien est gravé au haut du coin droit de la planche qui mesure: 2.5 × 3.11. Dans l'exemplaire unique du Brit. Museum on ne voit que deux bords de la planche; elle était, sans doute, encore plus grande. Note de Dutuit: «Cette pièce achetée par Claussin pour quelques shillings à la vente Hibbert, en 1809, fut revendue par lui pour un petit bénéfice à un marchand anglais qui la céda au duc de Buckingham pour 151 fr. 50 c. A la vente de sa grâce, en 1834, elle fut vendue 1540 fr. Plus tard elle passa dans le British Museum pour 506 fr. 50 c. seulement». (Catal.; I, p. 185).

II état; la planche mesure: $1.8^1/_2 \times 3.3^1/_2$. British Museum (unique).

III état; la planche est encore coupée: 1.6 × 3. Rare. Les travaux sont les mêmes dans tous les trois états. Galichon 365; Liphart, 337; Didot, 205; Hébig, 150; Buccleugh (2 d.?), 275.

Blanc semble douter de l'authenticité de cette pièce; il dit, que «c'est un petit Danois au poil fin, qui n'est pas le même que nous voyons figurer dans le Triomphe de Mardochée, dans le Retour d'Egypte et dans le Tobie devant sa porte». Ce même chien pourtant est gravé par Rembrandt dans son № 150.

Note. On voit bien distinctement un monogramme dans le coin d'en bas à droite, formé de deux P, ou d'un P et d'un F».

Atlas: 450. Brit. Mus. I; **451.** Brit. Mus. II; **452.** Rov. III.

159. La Coquille.

— The Shell. — Die Muschel. — G. 159; Cl. W. 156; Bl. 353; Mid. 290; Dut. 155. Signé: Rembrandt f. 1650. — 3.7 × 4.10.

I état; le fond est entièrement blanc. Paris; Amsterdam; British Museum; Bar. Edm. Rotschild (vente Hume 5.050 fr.). Buccleugh (4650 fr.). Je ne connais pas d'autres épreuves.

II état; au fond ombré: Rare. Berlin; Auguste II; Albertina; Cambridge; Oxford; Harlem; etc.

Har. 530; Dut. 580; Hébig, 1450; Buccleugh, 1000.

On donne plusieurs nom à cette coquille: le Damier, le Tigre, Voluta musicalis et Conus marmoreus.

Atlas: 453. Paris I; **454.** Rov. II.

Sixième Classe. Gueux ou mendiants.

160. Gueux assis.

— A Beggar sitting in an elbow-chair. — Der Bettler im Lehnstuhl.— G. Sup. 62; Cl. W. 157; Bl. 124; Mid. 76; Dut. 156. Sans nom. Date présumée: 1634. — 4.9 × 3.3. Amsterdam; British Museum; Oxford. On ne connait pas d'autre épreuve. On voit à Harlem une esquisse au pinceau en contre-partie; datée de 1631 (Middleton).

Atlas: 455. Amsterdam.

161. Un gueux et sa femme.

— Beggars, a man and woman; the man carrying a pedlar's pack. — Der Bettler und sein Weib.— G. Sup. 63; Cl. W. 158; Bl. 127; Mid. 142; Dut. 157. — Sans nom. — 2.5 × 2.7. Amsterdam (unique). Date présumée: Vosmaer, 1632 — 40; Mid. 1639.

Atlas: 456. Amsterdam.

Il est fort douteux que cette pièce soit de Rembrandt.

162. Gueux debout.

— A Beggar standing and leaning on a stick. — Stehender Bettler. — G. 155; W. 159; Bl. 125; Mid. 33; Dut. 158. Sans nom. Date présumée: Vosm. 1632 — 40; Mid. 1630. 5.9 × 4.5. Les belles épreuves ont un fond

sale et les bords raboteux. Amsterdam, extra. Dutuit fait un second état de la planche régularisée et nettoyée. Il n'y a pas de différences dans les travaux entre ses deux états.

Atlas: 457. Rov.

163. Gueux debout. — A beggar, standing, seen in profile in a cap. — Stehender Bettler, klein. — G. 156; Cl. W. 160; Bl. 126; Mid. 141; Dut. 159. Sans nom. — 3.2 × 1.9. Date présumée: Vosm. 1632 — 40; Mid. 1639. Berlin extra. Galichon 80; Liphart 37; Didot 20; Buccleugh 13.

Atlas: 458. Rov.

164. Gueux et Gueuse. — Two beggars, a man and woman, conversing. — Mann und Frau in Unterredung. — G. 157; Cl. W. 161; Bl. 128; Mid. 37; Dut. 160. — Avec monogramme; RH. 1630. — 2.11 × 2.5.

I état; au fond sale et bords raboteux. 20 — 70 fr.

II état; au fond nettoyé; la planche est retouchée; on voit un trait de burin échappé entre l'homme et la femme. Dans les Recueils de Basan et de Bernard (v. le № 17).

Atlas: 459. Rov. I; **460.** Rov. II.

165. Mendiants, homme et femme, à côté d'une butte. — Two beggars, a man and woman, coming from behind a bank. — Bettlerpaar an einem Hügel. — G. 158; Cl. W. 162; Bl. 129; Mid. 10; Dut. 161. Sans nom. Date présumeé: 1630.

I état; la planche est plus grande: 4.4 × 3.2. Berlin.

II état; la planche est réduite: 4.2 × 3. Paris.

III état; le contour de l'épaule droite de la mendiante, qui était interrompu, est maintenant continu. Brit. Museum.

IV état; ce contour est renforcé à la pointe sèche. Artaria.

V état; la planche est réduite encore une fois: 3.7 × 2.6. La butte à gauche a changé de forme; elle est toute noire de barbes. Rov.

VI état; la butte est ébarbée; l'estampe est retouchée et a un tout autre aspect. Paris.

VII état; le collet du manteau de la mendiante est ombré au bout par de courtes tailles diagonales allant de droite à gauche. Rov.

VIII état; un espace rond, au-dessus du cabas de la mendiante, qui était clair dans les états précédents, est ombré de tailles. Brit. Mus.

IX état; toute la planche est retouchée; l'épaule droite du mendiant est ombrée de trois tailles; la butte a changé de forme. Rov.

Atlas: 461. Berlin I; **462.** Paris II; **463.** Brit. Mus. III; **464.** Artar. IV; **465.** Rov. V; **466.** Epreuve du V état falsifiée qu'on a donné pour un nouvel état; **467.** Paris VI; **468.** Rov. VII; **469.** Brit. Mus. VIII; **470.** Rov. IX.

166. Gueux dans le goût de Callot. — A Beggar in the manner of Callot. — Ein Bettler in Callot's Geschmack. — G. 159; Cl. W. 163; Bl. 130; Mid. 74; Dut. 162. Sans nom. Date présumée: 1631.

I état; la planche est plus grande (3.7 × 1.7). Wien Hof-Bib.; Amsterdam; Cambridge; Artaria etc. Rov. (Gutekunst 412 fr. coll. Buccleugh, vente 325).

II état; les ombres sont fortifiées par des contre-tailles. Wien Hof-Bib.; Paris Auguste II etc.

III état; la planche a été coupée dans le haut et dans le bas (3.5 × 1.7); le bord touche presque à la semelle. Wien Hof-Bib.; Berlin etc.

IV état; la planche a été coupée dans le haut encore une fois (3.4 × 1.7); le bonnet, qui a été entamé par suite de cette opération, se termine en rond. Wien Hof-Bibl.; Cambridge; Artaria etc.

V état; la manche est ombrée de contre-tailles. Amsterdam.

Atlas: 471. Rov. I; **472.** Dutuit II; **473.** Artaria III; **474.** Rov, IV; **475.** Amst. V.

167. Gueux à manteau déchiqueté. — A Beggar in a slashed Cloak. — Bettler mit zerrissenem Mantel. — G. 160; Cl. W. 164; Bl. 131; Mid. 70; Dut. 163. Avec nom. RH. 1631. — 3.1 × 1.5.

I état; au visage blanc. Rare. Wien. Hof-Bib.; Paris; Brit. Museum; Amsterdam; Bar. Ed. Rotschild; Rov. — Buccleugh 100 fr.

II état; le visage et le pied droit ombrés d'une taille simple. Paris; Amsterdam; Brit. Mus. Cambridge; Dresde; Col. Auguste II; Wien Hof-Bib.; Artaria; Bar. Ed. Rotschild; Albertina.

III état; le visage et le soulier droit sont ombrés de contre-tailles. Wien Hof-Bib.; Artaria; Bruxelles; Amsterdam; Brit. Museum etc. Blanc

assure que cette planche est retouchée par van Vliet.

Atlas: 476. Rov. I; **477.** Artaria II; **478.** Rov. III.

168. La femme avec la calebasse. — A Beggar-Woman, in Callot's manner. — Die Frau mit der Calebasse. — G. 161; Cl. W. 165; Bl. 132; Mid. 75; Dut. 164. Sans nom. Date présumée: 1631. — 3.7 × 1.8.

I état; la planche a une forme irrégulière. Amsterdam (unique).

II état; l'ombre de la femme est renforcée de contre-tailles; on voit une ligne horizontale tirée dans toute la largeur de la planche dans le bas. Dans le Recueil de Basan. Les épreuves qui se trouvent dans le Recueil de Bernard de la planche remordue sont encore supportables (voyez le № 17).

Mr. Artaria possède une épreuve postérieure avec un petit rond (trou) dans l'angle droit d'en bas; il l'a noté comme III-e état.

Atlas: 479. Amsterdam I; **480.** Rov. II.

169. Gueux debout. — A Beggar standing. — Ein stehender Bettler. — G. 162; Cl. W. 166; Bl. 133; Mid. 80; Dut. 165. Extr. rare; pièce douteuse, avec monogramme: RH in f.; date présumée: 1630. — 1.6 × 8.

Amsterdam; British Museum; Paris; Harlem; Berlin; Cambr.

Atlas: 481. Berlin.

170. Vieille mendiante. — A Beggar-Woman, asking alms. — Alte Bettlerin stehend. — G. 164; Cl. W. 167; Bl. 134; Mid. 157; Dut. 166. Signé: Rembrandt f. 1646. — 3 × 2.4.

I état; à l'eau-forte pure; avec beaucoup de barbes; les bords de la planche très raboteux. Brit. Museum, Japon; Paris; Artaria extra; Strätter id.; Wien. Hof-Bib. id.; etc.

II état; de la planche régularisée et retouchée à la pointe.

III état; de la planche remordue et retouchée; dans le Recueil de Basan (voyez le № 17).

Atlas: 482. Artaria I; **483.** Rov. II.

171. Lazarus Klap, ou le muet.— Lazzarus Klap, or the dumb Beggar. — Der stumme Bettler, genannt Lazarus Klap. — G. 165; Cl. W. 168; Bl. 138; Mid. 72; Dut. 167.

I état; la planche est plus grande: 3.9 × 2.10. On ne connait qu'une seule épreuve d'essai à Paris, qui est imprimée sur le verso du № 183 (mendiants, homme et femme).

II état; la planche est réduite: 3.5½ × 2.4; le visage et le cou sont blancs; avec monogramme: Rt 1631; il y a une place sous le bras droit, qui a été mal mordue par l'eau-forte; Brit. Museum; Harlem.

III état; cette place est raccomodée. Amsterdam; Paris (une épreuve pleine de barbes).

IV état; le visage est ombré, le cou est blanc; le trou dans le manteau (pour passer le bras) est effacé avec le brunissoir. Amsterdam.

V état; le cou est ombré. Amsterdam; Paris.

VI état; la planche est réduite: 3.2 × 2.3; toute la butte est couverte de contre-tailles bien rudes. Brit. Museum; Paris; Cambridge; Dresde; Albertina; Wien Hof-Bib.

VII état; l'épaule est raccourcie; les contours des franges du bas du manteau sont indiqués par des doubles tailles. Berlin.

Atlas: 484. Paris I; **485.** Brit. Mus. II; **486.** Paris II, avec barbes. **487.** Amsterdam III; **488.** Amst. IV; **489.** Amsterdam V; **490.** Rov. VI; **491.** Berlin VII.

172. Paysan déguenillé, les mains derrière le dos. — The ragged peasant, with his hands behind him. — Bauer mit den Händen auf dem Rücken. — G. 166; Cl. W. 169; Bl. 137; Mid. 121; Dut. 168. Sans nom. Date présumée: 1631.

I état; la planche est plus large: 3.5 × 2.10, la petite partie de la main gauche est blanche; les ombres de la manche gauche et du côté gauche de l'habit sont mal mordues par l'eau-forte. Rov.; Albertina.

II état; ces ombres sont reprises à la pointe sèche. Artaria; Mossolof.

III état; les contours de la manche droite sont renforcés, ainsi que les ombres de l'habit; je ne saurais dire si c'est dans cet état que la planche a été diminuée, comme le donne Claussin (3.5 × 2.7). Paris; Brit. Mus.; Wien. H.-B.; Amsterdam.

IV état; la petite partie blanche de la main gauche est éteinte par deux tailles diagonales. Largeur de la planche: 2.7. Artaria.

V état; on a augmenté des petits travaux dans les ombres, du pantalon et sous la veste. Brit. Mus.; Albertina etc.

VI état; on a prolongé le tronc d'arbre en forme d'arcade. Je n'ai pas vu de pareille épreuve et je l'ai copié d'après l'Oeuvre de Rembrandt de Blanc, édition de Mr. Quantin; Paris 1880. Peut-être que c'est l'état dans lequel la planche a été coupée en largeur une seconde fois, comme le dit Claussin (à 2.3).

Atlas: 492. Rov. I; **493.** Artaria II; **494.** Paris III; **495.** Artaria IV; **496.** Quantin (Oeuvre de Rembrandt) VI; **497.** Rov. V.

173. Gueux assis au bas d'un mur se chauffant les mains.

— A Beggar warming his hands over a chafing-dish. — Sitzender Bettler sich die Hände wärmend. — G. 167; Cl. W. 170; Bl. 135; Mid. 14; Dut. 169. Sans nom. Date présumée: 1635. — 2.10 × 1.9.

I état; le cabas n'est pas terminé. Amsterdam Buccleugh. 100 fr.

II état; le cabas est terminé; les belles épreuves sont aux bords raboteux et irréguliers

Altas; 498. Amsterdam I; **499.** Rov. II.

174. Gueux assis sur une motte de terre; ressemblant à Rembrandt.

— A Beggar sitting on a hillock, with his mouth open. — Der Bettler auf dem Erdhügel sitzend. — G. 168; Cl. W. 171; Bl. 136; Mid. 34; Dut. 170. — Signé: RH. 1630. — 4.3 × 2.7.

I état; de la planche couverte de barbes, aux bords raboteux et au fond sale. Buccleugh 75; Hébig 80.

II état au fond net; les bords régularisés; les barbes sont coupées avec l'ébarboir; on voit une retouche dans l'ombre, qui se trouve derrière le dos de la figure. Rov.

Claussin mentionne un état avec le nom de Rembrandt f. écrit dans le bas de la gravure en toutes lettres. Je n'ai pas vu de pareilles épreuves. Burgy possédait un seul état de cette estampe; Verstolk en avait deux, le second «plus retouché» (№ 440).

Atlas; 500. Rov. I; **501.** Rov. II.

175. Vieux mendiant assis, accompagné de son chien.

— An old Beggar with his dog. — Der sitzende Bettler mit einem Hund. — G. 169; Cl. W. 172; Bl. 139; Mid. 65; Dut. 171. — 4 × 3.

I état; eau-forte pure, maculature imprimée sur le dos du № 184; sans nom et sans année. Paris (unique).

Note de Ch. Blanc: «Ce morceau est d'une extrême rareté. Il est si grossièrement gravé et d'un ton si dur que nous ne pouvions l'attribuer à Rembrandt. Aussi l'aurions-nous supprimé de son oeuvre, si nous n'avions trouvé, au verso de l'estampe rarissime qu'on appelle *Gueux enveloppé dans son manteau* (c'est le № 184 de Bartsch), une image effacée de ce qu'a dû être, dans son premier état, le *Vieux Mendiant assis et son chien.* L'épreuve unique du *Gueux enveloppé dans son manteau*, qui est au Cabinet des Estampes, à Paris, est une espèce de maculature au dos de laquelle Rembrandt a imprimé une épreuve, très-mal venue d'ailleurs, du *Vieux mendiant*, eau-forte qui, malgré ce mauvais tirage, parait librement et spirituellement ébauchée. Sans la rencontre de ce premier état, jusqu'à présent inaperçu, nous aurions cru que l'estampe n'était pas de la main de Rembrandt, tant est considérable la différence qui existe entre la légère ébauche du maître et la planche telle qu'on la connaît, grossièrement et durement reprise par un manoeuvre qui semble l'avoir regravée avec un clou» (Catal. P. 1859; I. 376).

II état; l'estampe est terminée au burin, avec le nom: RH. 1631 (1651 d'après Bartsch). Très rare. Wien Hof.-Bib.; Albertina; Amsterdam; Brit. Museum; Paris; Harlem; Dresde; Berlin extra.; Coll. Auguste II; Artaria; Rovinski (achetée chez Gutekunst 815 fr. Coll. Buccleugh); Liphart 637; Hébig 700.

Atlas: 502. Paris I; **503.** Rov. II; **504.** Berlin II; (réduction; il y a quelques différences dans l'impression).

176. Mendiants à la porte d'une maison.

— Beggars at the door of a House. — Die Bettler vor der Hausthüre. — G. 170; Cl. W. 173; Bl. 146; Mid. 287; Dut. 172. — Signé; Rembrandt 1648. — 6.1 × 4.9.

I état; les belles épreuves sont pleines de barbes; Brit. Museum; Paris etc. Les épreuves ébarbées sont plus transparentes. Amsterdam; Harlem; Dresde; Artaria (Japon); etc. Galichon 700 fr.; Didot 830; Knowles 409; Hébig 500; Buccleugh 725.

II état; une partie de la muraille près du nez et du front du maître de la maison est couverte de contre-tailles; l'ombre près du bord à gauche est renforcée par de petites tailles serrées et régulières. Les belles épreuves se payent 100 — 150 francs. C'est dans cet état et en épreuves assez bonnes, que l'estampe se trouve dans le Recueil de Basan. On trouve des épreuves de la planche tout-à-fait usée dans le Recueil de Bernard (voyez le № 17).

Bartsch mentionne un tout-premier état avant le nom de Rembrandt et la date; Middleton dit qu'il a vu trois épreuves pareilles et que toutes ces épreuves étaient falsifiées avec le II état de la planche. Je n'en ai pas vu de pareilles. Blanc cite un III état de cette estampe: «Le contour inférieur du nez du vieillard est redevenu rond par la disparition des travaux qui en avaient changé la forme. Des tailles horizontales ont été reprises au burin dans l'épaisseur du mur de la porte, contre le nez du vieillard. Enfin, les contre-tailles horizontales qui se voyaient sur l'épaisseur de la dalle, près de la jambe droite du jeune garçon, ne sont plus exprimées, et sont en partie effaceés dans le prolongement de cette dalle, au-dessus du petit pont» (Cat. 1859; I. 383). C'est la description d'une épreuve du II état, de la planche useé, comme on la trouve dans le Recueil de Basan.

Atlas: 505. Paris I; **506.** Rov. II; **507.** Remarques du I et du II état prises sur les épreuves de Dutuit et Rov.

177 et 178. Deux Gueux en pendants. — A Beggar and its companion, in two pieces. — Die beiden Bettler. — G. 171; Cl. W. 174, 175; Bl. 140, 141; Mid. 112, 113; Dut. 173, 174; avec le nom: sur le № 178 (Dats niet): Rembrandt f. 163 (4.1 × 1.5); sur le № 177 (tis vinnich hovt): Rembrandt f. 1634 (4.1 × 1.7). Pièces communes; on les trouve insérées dans le «Dictionnaire des graveurs» de Basan, Paris 1809.

Seymour-Haden les attribue à Salomon Savry. Hans Sebald Béham a gravé en 1545 deux estampes pareilles avec des inscriptions: «Es ist kalt Wetter», et «Das schadet nit», mais les compositions de Rembrandt n'ont rien de commun avec les estampes de Béham.

Atlas: 508. Rov.; **509.** Rov.

179. Gueux estropié. — A Beggar with a wooden leg. — Bettler mit Stelzfuss. — G. 172; Cl. W. 176; Bl. 142; Mid. 35; Dut. 175. — Sans nom; date présumée: 1632 — 1640. — 4.2 × 2.5.

I état; la planche est irrégulière, les bords raboteux; le bâton se trouve éloigné du bord d'en bas à une ligne (3/4). Brit Museum; Amsterdam; Albertina etc. Buccleugh 40; acheté par moi chez Moeder pour 175 fr. (la même épreuve).

II état; la planche est régularisée; le bout du bâton touche au bord.

III état; la planche est retouchée; on voit des tailles fines parallèles du côté droit près du bord. Dans le Recueil de Basan (voyez le № 17).

Atlas: 510. Rov. I; **511.** Rov. II; en haut, à gauche; **513.** Rov. III; en haut à droite; (les parties inférieures de la planche).

180. Paysan debout. — A peasant standing. — Stehender Bauer. — G. 173; Cl. W. 177; Bl. 143; Dut. 176. Rejetté par Vosmaer et Middleton. Wilson pense que la pièce est de la main de Lievens. Sans nom. 2.2 × 1.4. Extr. rare.

I état; Amsterdam; Paris; Artaria; Rov.

II état; on remarque à 3 lignes du haut, à droite, près du bord, un petit zigzag, qui ne se trouvait pas dans le I état. Rov.; Berlin; Coll. Auguste II; Wien Hof-Bib.; Harlem; Bar. Ed. Rotschild, Frankfort; Didot 150.

Atlas: 513. Rov. I; **514.** Rov. II.

181. Paysanne debout. — A female peasant standing. — Stehende Bäuerin. — G. Sup. 75; Cl. W. 178; Bl. 144; Dut. 177. Rejetté par Vosmaer et Middleton. Wilson l'attribue à Lievens. Sans nom. 2.2 × 1.4. Ext. rare. Wien Hof-Bibl.; Amsterdam; Paris; Frankfort. — Les deux pendants (180 et 181) sont des pièces assez médiocres.

Atlas: 515. Paris.

182. Gueux griffonné. — A Beggar, a sketch. — Ein Bettler, halbe Figur. — G. 174; Cl. W. 179; Bl. 127; Mid. 11; Dut. 178. — Sans nom. Date présumée: 1648. — 3.5 × 2.9. Paris (unique).

Atlas: 516. Paris.

183. Mendiants, homme et femme. — Two beggars, a man and a woman. — Der Bettler und sein Weib. — G. 175; Cl. W. 180; Bl. 145; Mid. 13; Dut. 179. Sans nom. Date présumée: 1648. — 3.9 × 2.10. Amsterdam; Paris, épreuve coupée. Au verso de celle-ci on voit im-

primée une épreuve-maculature du I état de Lazarus Klap (№ 171).

Note de Dutuit: l'Estampe n'est pas belle, mais il est bien difficile de ne pas y reconnaître la main de Rembrandt». Feuille assez médiocre.

Atlas: 517. Paris.

184. Gueux enveloppé dans son manteau (à gros ventre). — A Beggar in Callot's manner. — Der dicke Bettler. — G. 176; Cl. W. 181; Bl. 149; Mid. 9; Dut. 180. — Sans nom. Date présumée: Vosm. 1648. Mid. 1629. 4.3 × 2.9. Paris (unique) de la Coll. Beringhen. Cette pièce est bien décrite par Gersaint (№ 176), quant à la description de Bartsch, copiée par Claussin et Wilson, elle n'est pas exacte: Bartsch a décrit dans son № 184 deux estampes (Blanc 1859; I. 388), qui se trouvent ici sous les № 184 et 184 bis.

Atlas: 518. Paris.

184 bis. Gueux couvert d'un manteau. — Beggar in a mantle. — Der Bettler in einem Mantel. — Blanc 150; Mid. 8; Dut. 182. Sans nom. Date présumée: 1648. — 4.4 × 2.2. Décrit (comme estampe à part) pour la 1re fois par Blanc. Bartsch a décrit le fond de cette estampe dans son № 184. Amsterdam (unique).

Atlas: 519. Amsterdam.

185. Gueux et Gueuse. — A sick Beggar and a Beggar-woman. — Der Bettler und sein Weib. — G. 177; Cl. W. 182; Bl. 148; Dut. 181. Rejetté par Middleton. Sans nom. Date présumée: Vosm. 1648. — 2.10 × 2.1. Amsterdam; Paris (de la Coll. Beringhen; Gersaint № 177). Il n'y a rien de Rembrandt dans cette feuille.

Atlas: 520. Paris.

Séptième Classe. Sujets libres, figures académiques et femmes nues.

186. Le lit à la française. — Ledikant, or the french bed. — Das französische Modebett. — G. 178; Cl. W. 183; Bl. 151; Mid. 283. Signé: Rembrandt f. 1646.

I état; avec la marge du haut; avant le nom et la date; («la planche a environ un pouce de plus de hauteur que l'épreuve ordinaire, sur la même largeur, mais il n'y a rien de gravé sur cet excédant» Gersaint № 178). Une épreuve de ce I état fut vendue à la vente Verstolk pour 120 florins. Je n'en ai jamais vu une pareille.

II état; la planche mesure: 4.8 × 7.9 avec le nom: Rembrandt f. 1646. Très rare; les belles épreuves sont pleines de barbes: Amsterdam; Brit. Mus.; Albertina; Hof-Bibl. Les épreuves postérieures ont encore des barbes, mais le fond à gauche est d'un ton grisâtre. Berlin; Dresde; Coll. Auguste II; Paris; Harlem. Ventes: Didot 3010; Schloesser 1512; Buccleugh 1500.

III état; la planche est coupée sur la gauche 6.6 × 4.8. Paris; Hambourg.

Atlas: 521. Rov. II.

187. Le moine dans le blé. — The friar in the cornfield. — Der Mönch im Kornfeld. — G. 179; Cl. W. 184; Bl. 152; Mid; 282; Dut. 184. Sans nom. Date présumée: 1642. — 1.10 × 2.5. Extr. rare. Les belles épreuves sont avec barbes: Paris; Rovinski exempl. d'une beauté exceptionnelle (coll. Suther); Artaria.

Exemplaires de 2-de qualité: Dresde; Coll. Aug. II; Albertina; Hof-Bib.; Brit. Mus.; Cambridge; Harlem; Amsterdam; Berlin; Francfort sur M.; (planche tout-à-fait usée); ventes: Didot 1900; Hébig 700; Buccleugh 720.

Atlas: 522. Rov.

188. L'Espiègle. — The flute-player.— Der Eulenspiegel. — G. 180; Cl. W. 185; Bl. 153; Mid. 268; Dut. 185. — 4.3 × 5.4.

I état; avant le nom; avec une ombre au-dessus du chapeau de la bergère. Paris; Brit. Museum; Hamburg; Cambridge; Berlin etc. Buccleugh 1500 fr.

II état; avec le nom: Rembrandt f. 1642; cette ombre est effacée. Berlin; Hambourg; Coll.

Aug. II; Albertina; Wien Hof.-Bib.; Artaria; lord Brodhurst.

III état; l'ombre au-dessus du chapeau est retablie (comme dans le I état). Amsterdam; Hambourg.

IV état; la tête qu'on voyait dans le feuillage dans les I—III états a disparu; la planche est retouchée. Hébig 200; Buccleugh 125; Hambourg; les quatre états.

Atlas: 526. Paris I; photolithographie d'après Quantin; **527.** Brit. Mus. I; réd.; **528.** Paris II; **529.** Berlin II, réd.; **530.** Amsterdam III; **531.** Rovinski IV; **532.** Berlin IV, réd.

189. Le vieillard endormi. — The shepherds in the wood. — Der schlafende Greis. — G. 181; Cl. W. 186; Bl. 154; Mid. 281; Dut. 186. Sans nom. Date présumée: 1642. — 2.11 × 2.1. — Dans les belles épreuves on voit distinctement les petits travaux sur le front du jeune homme. La pièce n'est pas trop rare. Knowles 194; Didot 95; Liphart 172; Hébig 150; Buccleugh 200.

Atlas: 533. Rov.

190. L'homme qui pisse. — A man making water. — Der pissende Mann. — G. 182; Cl. W. 187; Bl. 155; Mid. 255; Dut. 187. Avec le monogramme: RH 1630. — 3.1 × 1.10.

I état; aux bords raboteux. Albertina; Berlin; Dresde; Wien Hof-Bib. etc. Didot 200; Knowles 150.

II état; de la planche usée; on a commencé à retoucher le visage et le cabas.

Atlas: 523. Rov. I; **524.** Rov. II.

191. La femme qui pisse. — A woman crouching under a tree. — Die pissende Frau. — G. 183; Cl. W. 188; Bl. 156; Mid. 257; Dut. 188. Avec le monogramme: RH 1631. — 3 × 2.4. Les belles épreuves au fond sale ne sont pas communes. Amst.; Brit. Mus.; Paris; Albertina; Wien Hof-Bib.; Artaria; 100—200 fr.

Blanc mentionne un 2-d état sans monogramme et date; je ne l'ai pas rencontré.

Le catalogue Oppermann cite une toute première épreuve avant divers travaux; d'après Mr. Dutuit c'était une épreuve de la planche usée.

Atlas: 525. Rov.

192. Le dessinateur d'après le modèle. — A painter drawing from a model. — Der Zeichner nach dem Modell. — G. 184; Cl. W. 189; Bl. 157; Mid. 284; Dut. 189. Sans nom. Date présumée: 1648. — 8 × 6.8.

C'est encore un portrait de Rembrandt; nous trouvons cette note dans le catalogue de Burgy «à ce qu'on dit c'est le dernier ouvrage de Rembrandt». On croit voir dans cette estampe la main de Bol; d'après Mr. Dutuit le I état est incontestablement de la main de Rembrandt.

I état; le chevalet est blanc. Wien Hof-Bibliothek; coll. de lord Holford.

II état: le chevalet est ombré; il y a quelques barbes dans les contours; le catalogue Börner (1889) cite un état: «vor den später hinzugefügten Arbeiten am Fusse der Staffelei». Je n'ai pas vu cette épreuve.

Les épreuves de cet état, sans barbes, mais sans retouches, se trouvent dans le Recueil de Basan. Elles sont encore supportables dans le Recueil de Bernard (v. le № 17).

Note de Seymour-Haden: «Rembrandt dessinant d'après le modèle (Ba. 192). L'emploi du travail à la pointe sèche, dans la préparation de cette planche, lui donne l'apparence d'une production postérieure; mais l'examen du travail du fond nous porte à croire qu'elle a été exécutée vers cette époque (1648), et pour une raison inexpliquée. Lorsqu'elle est retirée de son cadre, l'épreuve du premier état nous montre en effet les instructions de Rembrandt à son élève pour adoucir le ton des deux masses claires qui produisent l'effet de taches dans le fond» (S.-Haden, Rembrandt; Paris 1880; 25).

On voit au British Museum un dessin de Rembrandt pour cette feuille. Il est incontestable que les contours seuls sont faits par Rembrandt et que les ombres sont gravées par un de ses élèves.

Atlas: 534. Wien H-B. I; **535.** Rov. II.

193. Homme nu assis. — The prodigal Son. — Sitzender nackter Mann. — G. 185; Cl. W. 190; Bl. 158; Mid. 279; Dut. 190. Avec le nom: Rembrandt f. 1646. 6.1 × 3.7.

I état; les plis du manteau et l'ombre d'en bas a gauche sont moins travaillés.

II état; avec les retouches au burin. Dutuit; Artaria. Le catalogue Liphart décrit un tout I-er état où les bords de la planche sont irréguliers et sales, et la planche est dans le bas à droite plus large de 2 millimètres que les épreuves ordinaires; 250 fr. Schloesser (la même épreuve)

300. J'ai vu de pareilles épreuves chez Mr. Davidson à Berlin et à Vienne, Hof-Bib.; je pense que l'excédant des 2 millimètres provient du procès de l'impression, car j'ai rencontré des épreuves beaucoup plus belles sans cet excédant.

Atlas: 536. Dut. II; la partie gauche de l'estampe; **537.** Rov. I.

194. Figures académiques d'hommes. — Academical figures of two men. — Die beiden männlichen Acten. — G. 186; Cl. W. 191; Bl. 159; Mid. 280; Dut. 191. Sans nom. Date présumée: 1646 (Mid.). — 7.3 × 4.8.

I état; avec des places blanches près du bord gauche de la planche (défaut d'acide); l'épreuve est fort transparente. British Museum etc.

II état; les places blanches sont couvertes de travaux et tout le bord gauche est ombré de tailles diagonales régulières.

III état; la planche est retouchée encore une fois. Dans le Recueil de Basan (voyez le № 17).

Atlas: 538. Rov. II; **539.** Brit. Museum I.

195. Les Baigneurs. — The Bathers. — Die Badenden. — G. 187; Cl. W. 192; Bl. 117; Mid. 292; Dut. 192. Signé: Rembrandt f. 1631. — 4.1 × 5.1.

I état; au fond sale et aux bords raboteux. Rov. 50 fr. (1889).

II état; avec une tache d'acide dans le fond. On voit en bas des essais de pointe qui ressemblent à la lettre B et des traces de roulette.

Dans les épreuves postérieures qui se trouvent dans le Recueil de Basan ces égratignures et la tache d'acide sont effacées par l'effet du tirage. Les épreuves du Recueil de Bernard sont retouchées fort grossièrement.

Atlas: 540. Rov. I; **541.** Rov. II.

196. Académie d'un homme assis à terre. — Academical figure of a man sitting on the ground. — Sitzender männlicher Act. — G. 188; Cl. W. 193; Bl. 160; Mid. 278; Dut. 193. Signé: Rembrandt f. 1646. — 3.7 × 6.3.

I état; les épreuves sont tirées de la planche non ébarbée. F. Meyer 1889 = 88 fr.

II état; de la planche ébarbée et retouchée principalement dans le fond derrière le dos qui est ombré de tailles et contre-tailles à la pointe sèche. Dans le Recueil de Basan. Des épreuves de la planche encore plus usée se trouvent dans le Recueil de Bernard (voyez le № 17).

Atlas: 542. Rov. I.

197. La femme devant le poêle. — A woman sitting before a dutch stove. — Die vor dem Ofen sitzende Frau. — G. 189; Cl. W. 194; Bl. 161; Mid. 299; Dut. 194. Signé: Rembrandt f. 1658. — 8.5 × 6.10.

I état; la partie nue du corps, le soulier droit et le haut de la juppe sont ombrés d'une seule taille. Brit. Mus., Japon; Amsterdam id. etc.

II état; le côté droit de la femme est ombré de contre-tailles. Paris; Brit. Mus.; Cambr.; Berlin.

III état; le soulier droit est couvert d'une taille croisée; le fond à gauche est changé. Paris; Brit. Mus.; Amsterdam, Japon; Cambr.; Dut. Rov.; Aug. II; Berlin; Dresde; Albertina, Japon; Wien Hof-Bib., Japon. — Liphart 487; Schloesser 751 (même épreuve).

IV état; on voit une clef au tuyau du poêle. Paris; Brit. Museum, Japon; Amst., Japon; Bar. Ed. Rotschild, Japon; Didot 870 fr.

V état; la partie supérieure du jupon est couverte de contre-tailles. Amsterdam etc.

VI état; la femme est sans bonnet. Berlin; Artaria; Amsterdam.

VII état; on voit au-dessus du sein de la femme une égratignure en forme d'un crochet. Amsterdam, Japon; Dresde; Coll. Aug. II; Paris, Japon; Albertina, Japon. Rov.

Atlas: 543. Brit. Mus. I; **544.** Berlin II (réd.); **545.** Rov. III (réd.); **546.** Paris IV (réd.); **547.** Paris IV; **547** bis. Amsterdam V; **548.** Artaria VI (réd); **549.** Rov. VII (réd.).

198. Femme nue assise sur une butte. — A naked woman sitting on a hillock. — Die Frau auf dem Erdhügel. — G. 190; Cl. W. 195; Bl. 162, Mid. 256; Dut. 195. — Sans nom. Date présumée: 1635. — 6.6 × 5.11.

I état; le haut de la cuisse gauche est blanc. Amsterdam; Berlin; Auguste II; Wien Hof-Bib.; Rov.; Albertina; Copenhague.

II état; la cuisse est ombrée de tailles et de contre-tailles. Dresde; Copenhague etc.

Ventes: Liphart 156; Knowles 189; Buccleugh 150 (sans indication d'état). Pièce assez médiocre.

Cette femme ressemble à la Betsabée du tableau de Mr. Steingracht à La Haye (Blanc); l'esquisse originale pour cette gravure se trouve dans la collection de Mr. Poltallock (coll. Van Soelen).

Atlas: 550. Rov. II; **551.** Rov. I (réd.); **552.** Rov. II (réd.).

199. Femme au bain.

— A woman preparing to dress after bathing. — Die Frau im Bade. — G. 191; Cl. W. 196; Bl. 163; Mid. 298; Dut. 196. Elle est nommée dans le catalogue de Burgy; «la fiancée Juive». Signée: Rembrandt f. 1658. — 5.10 × 4.8.

I état; le bonnet de la femme est élevé. Amsterdam; Berlin; Albertina; Wien Hof-Bib.; Cambridge; Brit. Mus.; Bar. Ed. Rotschild; Dutuit; tous sur Japon; Paris 2 exempl., Japon et Velin: Buccleugh 1550; Webster 1750.

II état; le bonnet de la femme est plat; presque tous les exemplaires sont sur Japon. Galichon. 400; Liphart 337; Didot 270; Schloesser 462; Hébig 600.

Atlas: 553. Paris I (réd.); **554.** Berlin I; **555.** Rov. II (réd.).

200. Femme nue, les pieds dans l'eau.

— A woman with her feet in the water. — Frau mit den Füssen im Wasser. — G. 192; Cl. W. 197; Bl. 164; Mid. 297; Dut. 197. Signé: Rembrandt f. 1658. — 6 × 3.11.

Les belles épreuves ont les bords sales et raboteux, sur papier du Japon. Buccleugh 53; Webster, Japon 300.

Les épreuves qui se trouvent dans le Recueil de Basan sont encore fort bonnes; même celles du Recueil de Bernard sont assez tolérables.

Atlas: 556. Rov. Japon.

201. Vénus au bain.

— Diana bathing. — Venus im Bade. — G. 193; Cl. W. 198; Bl. 165; Mid. 258; Dut. 198. Avec le monogramme: RH f. — 6.7 × 5.11.

I état; au fond sale. Amsterdam; Berlin; Albertina; Hof-Bibl.; Artaria; Seymour-Haden; Paris etc. Buccleugh 530.

II état; les contours sont retouchés par un burin grossier.

Atlas: 557. Rov. I; **558.** Rov. II.

202. La femme à la flèche.

— The woman with the arrow. — Die nackte Frau mit Pfeil. — G. 194; Cl. W. 199; Bl. 166; Mid. 302; Dut. 199. Signé: Rembrandt f. 1661. — 7.7 × 4.7. Pièce rare.

I état; avant les contre-tailles sur la joue gauche. Wien Hof-Bibl.; Artaria; Brit. Mus.

II état; avant les contre-tailles sur le bas de la chemise. Paris; Brit. Mus. etc.

III état; avec ces contre-tailles.

Atlas: 559. Wien H.-B. I; **560.** Rov. III; **561.** Paris II; la partie inférieure de l'estampe.

203. Jupiter et Antiope.

— Antiope and Jupiter as a satyr. — Jupiter und Antiope. — G. 195; Cl. W. 200; Bl. 167; Mid. 301; Dut. 200. Signé: Rembrandt f. 1659. — 5.2 × 7.7.

I état; avec beaucoup de barbes; les plus belles sont sur Japon, Berlin extra; Auguste II; Paris; Bar. Ed. Rotschild; Amsterdam. 130—160. fr.; Didot 980. Il y a des épreuves assez médiocres de cet état, comme le dit M. Middleton.

II état; avec une inscription et deux vers:

«Jupijn als hij onsluit
Jupin, ouvrant serrure feminine
Fait Satirique ou autre mine».

Je connais une seule épreuve avec cette inscription dans la Hof-Bibliothek à Vienne.

Atlas: 562. Rov. I.

204. Femme nue, dormant.

— Danae and Jupiter. — Jupiter und Danae. — G. 196; Cl. W. 201; Bl. 168; Mid. 259; Dut. 201. Date présumée: 1631. — 3 × 4.

I état; l'estampe n'est pas terminée; les bords sont raboteux; avec le monogramme: RH. Wien Hof-Bibliothek; Amsterdam.

II état; l'estampe est finie; le drap qui couvre les jambes de la femme ne vient que jusqu'au dessous le genou (un peu plus bas que dans le I état). Sur l'épreuve de Paris (unique) on ne voit pas le monogramme; ça doit être un défaut d'impression, car on voit ce même monogramme dans le I état.

III état; le drap va jusque sur les cuisses. Schloesser 350; Buccleugh 100.

Atlas; 563. Wien H.-B. I; **564.** Paris II; **565.** Rov. III.

205. Négresse couchée.

—A nacked woman seen from behind. — Schlafende nackte Frau. — G. 197; Cl. W. 202; Bl. 169; Mid. 300; Dut. 202. Signé: Rembrandt f. 1658.—3 × 5.11.

I état; le drap derrière la tête de la Négresse n'est ombré à droite, contre le bord de la planche que d'une seule taille. Paris.

II état; le drap a reçu des contre-tailles près de l'épaule et de la tête. Paris.

III état; la planche et retouchée; avec des travaux additionnels qui ont fait disparaître les places blanches le long du bord supérieur de la planche (défaut d'acide) qu'on voyait dans le I et le II états. Les épreuves de cet état se trouvent dans le Recueil de Basan (voyez le № 17).

Atlas: 566. Paris I; **567.** Paris II; **568.** Rov. III.

Huitième Classe. Paysages.

206. Le paysage à la vache. — A landscape terminating with the sea, and ruins on the shore. — Landschaft mit der Kuh. — G. 198; Cl. W. 203; Bl. 309; rejetté par Mid. № 10; Dutuit: 203. Avec le nom. RH. 1634. — 2.3 × 4.4.

I état; l'homme ne porte pas de hotte sur le dos. Amsterdam.

II état; la hotte est ajoutée. Amsterdam; British Museum. Extrêm. rare.

Atlas: 569. Amst. I; **570.** Brit. Mus. II.

207. Le grand arbre à côté de la maison. — A landscape, with a house and a large tree by it. — Kleine Landschaft mit dem grossen Baum neben dem Haus. — Effet de grand matin. Au bas de la planche on voit sur quelques exemplaires la lettre R; sur d'autres elle n'est pas visible. — G. 199; Cl. W. Dut. 204; Bl. 310; Mid. 303. — 1.5 × 3. Hambourg; Didot 500; Hébig 1030 etc. Date présumée par Mid.: 1640.

Atlas: 571. Rovinski.

208. Le pont de Six. — Six's bridge. — Die Brücke des Six. — G. 200; Cl. W. Dut. 205; Bl. 311; Mid. 313. Signé: Rembrandt f. 1645. — 4.10 × 8.4.

I état; les chapeaux des deux figures sont blancs. British Museum (Coll. Baring et Verstolk van Soelen 200 florins); Munich.

II état; le chapeau de la figure la plus proche est ombré à la pointe. Brit. Mus.; Cambridge. — Buccleugh 875 fr.

III état; les chapeaux des deux figures sont ombrés. Didot 280; Schloesser 1125; Hébig 510; Webster 575.

IV état; la planche est remordue; dans le Recueil de Basan; les épreuves postérieures dans le Recueil de Bernard sont encore supportables.

Atlas: 572. Brit. Mus. I. **573.** Rov. III.

C'est une vue du village de Hillegom dont on voit la tour dans le lointain; Gersaint raconte une légende sur l'origine de cette planche: «Nous avons déjà dit que Rembrandt étoit extrêmement lié avec le Bourguemestre Six, et qu'il alloit souvent à la Campagne de se Magistrat. Un jour qu'il y étoit avec lui, un Valet vint les avertir que le dîner étoit prêt; ils s'aperçurent dans le tems qu'ils alloient se mettre à table, qu'il n'y avoit point de moutarde; le Bourguemestre ordonna au Valet d'aller en chercher promptement dans le Village. Rembrandt, qui connoissoit la lenteur ordinaire aux Domestiques de son Pays, qui, quand ils répondent *anstons*, qui veut dire tout-à-l'heure, employent au moins une demi-heure sans paroître; Rembrandt, dis-je, qui avoit le caractère vif, paria avec le Bourguemestre, qu'il graveroit une planche avant que ce Domestique fût revenu. La gageure fut acceptée; et comme Rembrandt avoit toujours des planches toutes prêtes au vernis, il en prit aussitôt une, et grava dessus le Paysage qui se voyoit du dedans de la salle où ils étoient: en effet, cette planche fut gravée avant le retour du Valet, et Rembrandt gagna le pari: il est vrai que ce Morceau est fait à peu de frais; mais, tel qu'il soit, il est toujours surprenant qu'il ait été gravé en si peu de tems».

209. Vue d'Omval près d'Amsterdam. — View of Omwal near Amsterdam. — Ansicht von Omval bei Amsterdam. — G. 201; Cl. W. Dut. 206; Bl. 312; Mid. 311. Signé: Rembrandt 1645. — 6.10 × 8.4.

I état; au fond sale, avec barbes; on voit dans le coin du haut à droite des essais de la pointe qui sont en partie effacés dans le II état. Artaria (unique).

II état; avec barbes et fond sale. Brit. Mus.; le nom de Rembrandt et couvert de barbes; Amsterdam, plein de barbes (comme chez Artaria);

Dutuit, extra. etc. Didot 950; Hébig 1200; Buccleugh 1100; Webster 900. Les épreuves ordinaires, sans barbes, — 150—300. Hébig, 190.

III état; la planche est retouchée. Berlin. S. Haden le cite comme le plus parfait des paysages.

IV état; on a gratté les deux figures qui étaient sous les arbres, à gauche, et l'on a gravé à leur place un enfant qui fait des bulles de savon et une carte, avec l'inscription: *Leven — 2.* A droite, au-dessus des deux moulins on a gravé une autre carte et une porteuse d'eau: Boerinne — 5. On connait deux épreuves de cette estampe ainsi mutilée; l'une, dans la Coll. du révérend Burleigh James et la seconde, au Brit. Museum (celle-ci est coloriée).

Atlas: 574. Artaria I; le coin droit supérieur de l'estampe; **575.** Rov. II.

210. Ancienne vue d'Amsterdam.

— A view of Amsterdam. — Die Ansicht von Amsterdam. — G. 202; Cl. W. Dut. 207; Bl. 313; Mid. 304. Sans nom. Date présumée: 1641. — 4.2 × 5.7. Les belles épreuves sont pleines de barbes. Kalle 537; Liphart 325; Didot 700; Hébig 400; Buccleugh 460; Webster 450.

Atlas: 576. Rov.

211. Le chasseur.

— The Sportsman. — Der Jäger. — G. 203; Cl. W. Dut. 208; Bl. 314; Mid. 329. Sans nom. Date présumée: 1650. — 4.9 × 5.11.

I état; avec une petite maison et un grenier à gauche. Brit. Mus.; Berlin, Japon; Amsterdam id.; Paris id.; Cambridge; Oxford; Harlem; Dutuit. Didot 550; Buccleugh 1625.

II état; la petite maison et le grenier sont effacés. Les belles épreuves sont avec barbes. Kalle 307; Liphart 202; Knowles 1044; Schloesser 375; Hébig 760. Les épreuves ordinaires: 180—200 fr.

Atlas: 577. Amsterdam I; **578.** Berlin I (réd.); **579.** Paris I (~~Quantin~~ Dutuit); il y a des différences dans l'impression de ces trois épreuves. **580.** Rov. II.

212. Paysage aux trois arbres.

— The three Trees. — Die drei Bäume. — G. 204; Cl. W. Dut. 209; Bl. 315; Mid. 309. Au bas de la planche sous les jones on distingue avec peine le nom: Rembrandt f. 1643. — 7.9 × 10.4. Les belles épreuves sont avec barbes, le fond et les ombres teintés à la fleur de soufre; il y en a d'autres, avec moins de barbes, mais d'un ton plus brillant et d'une transparence argentée.

On peut distinguer avec peine deux figures qui sont assises sous une voûte de feuillage, à droite, en bas; on les voit très distinctement dans l'épreuve de Bruxelles, grise de ton et sans barbes (la seule que je connaisse de cette condition). Blanc fait remarquer que les nuages présentent des formes fantastiques de géants et de fantômes. Cette pièce capitale n'est pas rare, mais recherchée par tous les amateurs, elle se paye cher. Arosarena 1800; Harrach 2080; Kalle 3625; Liphart 4062; Didot 2000; Heimsoet 2375; Knowles 2625; Schloesser 2125; Hébig 3520; Buccleugh 3120; Webster 2475.

Claussin (p. 123) dit qu'on lui avait assuré, qu'il existait une épreuve avant la figure assise par terre, au haut de la digue. Dutuit mentionne que c'était une mystification imaginée par quelques amateurs, que Claussin eut tort de croire trop légèrement, et qu'il tient ce fait de M. Robert-Dumésnil, qui était au nombre des auteurs de cette plaisanterie.

Atlas: 581. Rov. épreuve extra.

213. L'Homme au lait.

— A peasant carrying milk-pails. — Der Milchmann. — G. 205; Cl. W. Dut. 210; Bl. 316; Mid. 320. Sans nom. Date présumée: 1636. Vosm.; 1660 Mid. — 2.5 × 6.5.

I état; avant les montagnes au-dessus des maisons à gauche. Extr. rare. Brit. Museum; Paris; Berlin; Bar. Ed. Rotschild; Artaria, Jap.; etc. Buccleugh 5075.

II état; avec ces montagnes; les belles épreuves sont pleines de barbes. Didot 1720; Schloesser 1625; Knowles 1050; Liphart 625; Hébig 870; Buccleugh 1000.

Dans un volume qui est au Brit. Museum et que mr. Middleton croit avoir été formé par Elder Josi, on voit une épreuve de l'homme au lait tirée de la planche déjà fort usée.

Atlas: 582. Berlin I; **583.** Rov. II.

214. Les deux maisons avec pignon pointu.

— The two houses, lightly etched, and washed with indian ink. — Die zwei Häuser mit spitzigem Giebel. — G. 206; Cl. W. D. 211; Bl. 317; Mid. rej. № 2. Sans nom. Date présumée: 1640—1650. — 2.1 × 6.6. On en connait 5 épreuves: Amsterdam, trois épreuves, dont deux lavées au bistre et la 3-me non teintée (Coll. van Leyden); lord Holford; lord Webster, — vendue en 1889 pour 9500 fr. à un Américain.

Middleton l'attribue à Konink; il a trouvé au Brit. Museum un dessin fait pour cette gravure par Konink, qui est beaucoup plus supérieur que l'estampe même.

Atlas: 584. Amsterdam.

215. Le paysage au carosse. — The coachlandscape. — Die Landschaft mit der Kutsche. — G. 207; Cl. W. Dut. 212; Bl. Mid. (№ 1) rejetté. Sans nom. Date présumée: 1632—1640. — 2.4 × 6.7. Ext. rare; toujours lavé à l'encre de chine ou au bistre et rehaussé de blanc. Middleton l'attribue à Konink. — Paris; Brit. Museum; Wien. Hof-Bib.; Albertina; Cambridge, Japon extra; Harlem; Amsterdam trois épreuves (2 sur Japon et 1 hol.) de différents effets; Dutuit; le Bar. Ed. Rotschild; Lord Holford; Artaria; Buccleugh 1900. Très jolie eau-forte-dessin.

Atlas: 585. Dutuit; la photolithographie est assez grossière.

216. Paysage à la terrasse. — A landscape, with a Terrace. — Die Landschaft mit der Terrasse. — G. 208, Cl. W. Dut. 213; rejetté par Bl., Vosmaer et Mid. (№ 3) rej. Sans nom. — 6 × 6.11. Très jolie planche; le faire ressemble au № 240.

Atlas: 586. Paris (unique).

217. Le paysage aux trois chaumières. — The three Cottages. — Die drei Hütten. — G. 209; Cl. W. Dut. 214; Bl. 318; Mid. 325. Signé: Rembrandt f. 1650. — 6 × 7.5.

I état; le devant de la première chaumière est ombré d'une simple taille; l'estampe n'est pas finie. Paris; British Museum; Harlem; Munich; Wien Hof.-Bibl.; Bar. Ed. Rotschild; Dr. Strätter à Aix-la-Chapelle; Lord Holford. — Dubois 1700; Delessert 1560. Buccleugh (marquée comme II) 5825.

Wilson cite dans son catalogue une épreuve d'un tout premier état de cette planche, à Cambridge, dans lequel le grand arbre isolé n'a que très peu de feuillage. Je ne l'ai pas trouvé à Cambridge.

II état; l'estampe est finie; on a donné des contre-tailles sur le toit de la 3-e chaumière. Paris; Brit. Museum; Albertina; Wien Hof.-Bibl.; Dresde; Amsterdam; Bar. Ed. Rotschild; Dutuit; Lord Holford; Verstolk 425. Webster 1250.

III état; avec des contre-tailles sur le devant de la I-re chaumière. Rare. Les belles épreuves sont pleines de barbes. Galichon 1200; Kalle 1875; Liphart 912; Didot 1000; Schloesser 1000; Hébig 1260; Webster 1250. Il existe une ancienne copie du III état extrêmement trompeuse.

Atlas: 587. Paris I; **588.** Dutuit II, une partie de l'estampe; réduction; **589.** Rov. III, réd.

218. Paysage à la tour carrée, au village de Randorp ou Raarep, lieu de naissance de la seconde femme de Rembrandt. — A village with a square tower, arched. — Die Landschaft mit dem viereckigen Thurm. — G. 210; Cl. W. Dut. 215; Bl. 319; Mid. 321. Signé: Rembrandt 1650. — 3.3 × 5.9.

I état; la partie supérieure du pont ainsi que des arbustes à droite de la planche sont blancs. Wien Hof.-Bibl., Japon; British Museum; Amsterdam; Albertina; Bar. Ed. Rotschild.

II état; la partie supérieure du pont est ombrée de tailles verticales; la moitié gauche de l'arbuste qui se trouve au pied de la tour, est effacée; on y a gravé le prolongement de la tour. British Museum; Coll. Six; Lord Holford (?).

III état; les parties supérieures des arbustes à droite sont ombrées; la planche est retouchée et pleine de barbes; on voit un grand trait de burin qui traverse le nom de Rembrandt. Paris.

IV état; ce trait est effacé; les belles épreuves sont encore pleines de barbes. Rovinski.

V état; la planche est ébarbée avec l'ébarboir; le paysage a un tout autre aspect. Rovinski. Blanc regarde cette feuille comme la perle des paysages de Rembrandt.

Atlas: 590. Wien H-B. I; **591.** Brit. Museum II; **592.** III état, Paris; **593.** Rov. IV; **594.** Rov. V.

219. Paysage au dessinateur. — A landscape with a man sketching the scene. — Die Landschaft mit dem Zeichner. — G. 211; Cl. W. Dut. 216; Bl. 320; Mid. 315. Sans nom. Date présumée: 1648. 4.9 × 7.9. Feuille assez commune. 100 — 200 fr. Buccleugh. 200; Webster. 160.

Atlas: 595. Rov.

220. Le Berger et sa famille. — The shepherd and his family. — Der Schäfer und seine Familie. — G. 212; Cl. W. D. 217; Bl. 321; Mid. 310. Signé: Rembrandt f. 1644. 2.6 × 3.6. Pièce assez commune. Buccleugh. 190.

Atlas: 596. Rov.

221. Le Canal. — The Canal. — Der Canal. — G. 213; Cl. W. Dut. 218; Bl. 322; Mid. 327. Sans nom. — 2.11 × 7.10. Rare.

I état; au fond sale; l'épreuve est surchargée de barbes. Hambourg; Amsterdam (Japon); Aug. II; Paris, id.; Francfort; lord Holford; Bar. Ed. Rotschild, etc. Galichon. 2000; Didot 980; Hébig 1000; Buccleugh 3000; Webster 3125 (Indian paper).

II état; les barbes sont ôtées avec l'ébarboir; les épreuves sont presque aussi rares que celles du I-r état.

Atlas: 597. Paris I; **598.** Rov. II.

222. Le bouquet de bois. — A landscape, with a vista. — Das Lustwäldchen.— G. 214; Cl. W. Dut. 219; Bl. 323; Mid. 328.

I état; avant le nom et l'année; la planche est plus grande: 5.9 × 7.10. Brit. Mus.; Oxford; Paris; Amsterdam; Albertina (extra Japon); Wien Hof-Bib. (id.).

II état; la planche est réduite: 4.7 × 7.10; avec le nom et la date: Rembrandt f. 1652. Rare. 400—500 fr.; Hébig 870; Buccleugh 3500; Webster 1500.

Je n'ai pas trouvé des épreuves «avant le nom et la date, *plus finies*», qui sont décrites dans le catalogue de Gersaint, et tous les autres catalogues excepté celui de Bartsch, qui n'admet que deux états seulement.

Atlas: 599. Wien H.-B. I; **600.** Paris II extra; **601.** Rov. II.

223. Le paysage à la tour. — The landscape with a ruined tower and clear foreground. — G. 215; C. W. Dut. 220; Bl. 324; Mid. 317. Sans nom. Date présumée: 1645. 4.7 × 11.10.

I état; la tour est couronnée par un dôme finissant en pointe. Le ciel est plus ou moins couvert de taches d'oxyde. Brit. Mus.; Amsterdam; Paris; Oxford; Cambr.; Dutuit (vente Griffits 7500 fr. Extra) Didot 350 (épreuve coupée); Seymour-Haden; Lord Holford; Berlin; Bar. Ed. Rotschild.

Blanc mentionne un II état: «on a gratté le ciel sur la gauche aux endroits où les barbes formaient une tache noire et longue, laquelle est maintenant remplacée par une tache blanche». Paris; Seymour-Haden. Vente Hume 5750 fr. Il me parait que la tache longue et les autres taches dans le ciel ne sont pas grattées, mais qu'on les a essuyé sur la planche, avant de l'imprimer. Les travaux de ces deux états de Blanc sont les mêmes.

II état; le dôme de la tour est effacé. Brit. Mus.; Cambridge; Wien Hof-Bib., Japon; Dresde; Harlem; Oxford; Lord Holford, Buccleugh 1180.

III état; l'espace entre la porte du pont et les arcs-boutants est couvert de nouvelles tailles diagonales. Brit. Mus.; Cambridge; Amsterdam; Wien Hof-Bib.; Albertina; Berlin. Vente Harrach 525; Kalle 1287; Liphart 595; Didot 730; Knowles 687; Hébig 510; Webster 830.

Vosmaer dit que c'est la vue du village de Loonen et du château de Kroneburg dans la contrée Het Groiland. Dans le catalogue de Burgy il est nommé: le village de Roarep avec la tour» (№ 646).

Atlas: 602. Paris I; **603.** I état copié chez Quantin; **604.** Brit. Museum III; **605.** Rov. IV.

224. La grange au foin et le troupeau. — An arched lanscape with a flock of sheep. — Die Landschaft mit der Schafheerde. — G. 216; Cl. W. Dut. 221; Bl. 325; Mid. 319. Signé: Rembrandt f. 1636. (Middleton lit 1650). — 3.1 × 6.5.

I état; avant la petite branche morte qui sort du bouquet d'arbres placé près de la route avec les deux lointains, à gauche et à droite, blancs. Brit. Museum; Paris (Japon et hol.); Amsterdam (Japon); Oxford; Berlin; Lord Holford; Bar. Ed. Rotschild (Japon); Buccleugh 3690.

II état; avec la branche morte; les deux lointains sont ombrés. Ventes: 200—600. Le catalogue Wilson cite un état entre le I et le II: avec la branche morte, les deux lointains blancs. Je n'ai pas vu de pareilles épreuves.

Atlas: 606. Berlin I au fond net; **607.** Dutuit I, au fond sale; **608.** Rov. II.

225. La chaumière et la grange à foin. — A large landscape, with a cottage and a dutch hay-barn. — Die Landschaft mit Hütte und Heuschober. — G. 217; Cl. W. Dut. 222; Bl. 327; Mid. 306. Signé: Rembrandt f. 1641.— 4.10 × 11.10.

Les belles épreuves ont des barbes à l'ombre portée par les arbres contre la chaumière et à l'f et l'année 1641. Dutuit extra; Brodhurst; Fischer; Galichon 1511; Kalle 800; Liphart 514; Didot 1420; Schloesser 1825; Hébig 1450;

Buccleugh 1830; Webster 2400 (d'une rare beauté). Les épreuves ordinaires vont 200 — 300.

Mr. Artaria possède une épreuve plus haute de 6 lignes; on ne voit pas le bord de la planche, car l'épreuve est rognée. L'épreuve n'est pas d'une première beauté et je crois que ce n'est qu'un tour de l'imprimeur.

Atlas: 609. Rov.

226. La chaumière au grand arbre. — A large landscape, with a mill-sail seen above a cottage. — Die Landschaft mit dem grossen Baum und der Strohhütte. — G. 222; Cl. W. Dut. 223; Bl. 326; Mid. 307. — 4.8 × 11.10. Avec le nom: Rembrandt f. 1641.

On voit quelques barbes dans les belles épreuves aux parties ombrées. Galichon 310; Liphart 257; Knowles 250; Didot 580; Hébig 620; Buccleugh 600.

Atlas: 610. Rov.

227. L'Obélisque. — An arched landscape with an obelisk. — Die Landschaft mit dem Obelisk. — G. 218; Cl. W. Dut. 224; Bl. 328; Mid. 324. Sans nom. Date présumée: 1632—1640 Vosm.; 1650 Mid. 3.1 × 6.

I état; le toit de la maison qui est à droite est tout-à-fait blanc. Brit. Museum; Paris (extra); Amsterdam; Dutuit; Berlin; Lord Holford; Bar. Ed. Rotschild (Japon); Buccleugh 6376 (Coll. Barnard).

II état; ce toit est ombré. Les belles épreuves sont encore pleines de barbes. 200—500 fr.

Ce monument existe encore, à deux milles d'Amsterdam (Mid.).

Atlas: 611. Dutuit I; **612.** Rov. II.

228. La barque à la voile. — A vessel under sail. — Die Segelbarke. — G. 219; Cl. W. Dut. 225; Bl. 329; Mid. 314. Sans nom. Date présumée: 1645. — 5.2 × 7.9.

Les belles épreuves ne sont pas communes; elles sont ordinairement assez faibles, l'eau-forte ayant mal mordu la planche,

Middleton assure qu'il existe des épreuves d'un II état, de la planche retouchée. Je n'ai pas vu de pareilles. Galichon 510; Kalle 619; Liphart 562; Didot 220; Knowles 250; Schloesser 200; Buccleugh 500; Webster 250.

Atlas: 613. Rov.

229. Bouquet d'arbres au bord du chemin. — A landscape, with a clump of trees, near the road-side. — Die Baumgruppe am Wege. — G. 220; Cl. W. Dut. 226; Bl. Vosm. et Mid. rej. Sans nom. — 2.9 × 7.7.

Middleton la croit l'oeuvre de Poorter (on dit qu'on peut déchiffrer au coin du haut à gauche la signature: D. With.). Amsterdam. Pièce supèrbe.

Atlas: 614. Amsterdam.

230. Paysage aux deux allées. — An orchard, with a barn. — Die Landschaft mit den zwei Alleen. — G. 221; Cl. W. Dut. 227; Bl. 330; Mid. 316. Sans nom. Date présumée par Mid.: 1648.

I état; la planche est plus large: 3.4 × 7.7. Brit. Museum; Paris; Amsterdam; Harlem; Wien. Hof-Bib.; Lord Holford. — Verstolk 630.

II état; la planche est diminuée: 3.4 × 6. Très rare. Brit. Museum; Albertina; Oxford; Amsterdam; Dutuit; Aug. II; lord Holford; Rov. Didot 1900; Schloesser 2500 (épreuve de Didot).

Mr. Klinkhammer cite une épreuve d'un tout I-er état non décrit de cette planche: «avant que l'angle droit soit terminé». Cette épreuve est au Musée d'Amsterdam; l'angle droit est resté blanc par défaut d'impression et tous les travaux du I état décrit plus haut s'y trouvent.

Atlas: 615. Paris I; **616.** Rov.

231. L'Abreuvoir. — A grotto with a brook. — Die Landschaft mit der Grotte. — G. 223; Cl. W. Dut. 228; Bl. 331 (la grotte et le ruisseau); Mid. 312. Signé: Rembrandt 1645. — 4.9 × 4.11.

I état; l'intérieur de la grotte est noir et couvert de barbes; on aperçoit à peine le bateau. Paris; Amsterdam; Albertina; Brit. Mus.; Bar. Ed. Rotschild; Lord Brodhurst etc. Didot 600 fr.; Buccleugh 1350.

II état; la planche est ébarbée; l'ombre du bateau retravaillée. Paris; Brit. Museum; Rov. etc. Liphart 106.

III état; l'intérieur de la grotte est éclairci par le grattoir (sur la planche même). Ces épreuves sont communes.

Atlas: 617. Paris I; **618.** Rov. II; **619.** R. III.

232. La chaumière entourée de planches. — A cottage with white pales. — Die Hütte mit dem Plankenzaun. — G. 224; Cl. W. Dut. 229; Bl. 332; Mid. 308. Avec le nom «Rembrandt» et la date «1632» (dans le 3-e état). — 4.10 × 5.11.

I état; avec le nom, sans date, la digue gauche est blanche. Wien H.-B.; Brit. Mus.; Cambridge; Oxford; Amsterdam; Dutuit; Bar. Ed. Rotschild.— Buccleugh 2500 fr.

II état; avec le nom, sans date; la digue gauche est ombrée. Wien Hof-Bib.; Amsterdam; Brit. Museum.

III état; avec le nom et la date «1632» (Middleton lit 1642). Je n'ai pas vu d'épreuves avec la digue droite blanche, dont parlent Bartsch et Blanc.

Atlas: 620. Paris I; **621.** Dutuit I, la partie inférieure de l'estampe; **622.** Rovinski III.

233. Le moulin de Rembrandt. — Rembrandt's Mill. — Rembrandt's Mühle. — G. 225; Cl. W. Dut. 230; Bl. 333; Mid. 305. Signé: Rembrandt f. 1641. — 5.4 × 7.8.

Les belles épreuves sont avec barbes et sur un fond sale, provenant des craquelures du vernis lors de la morsure; cette teinte c'est affaiblie au fur et à mesure du tirage (Blanc). Brit. Mus.; Paris; Berlin; Wien. Hof-Bib.; Artaria; Seymour-Haden; — tous les six extra. — Galichon 630; Didot 410; Hébig 400; Buccleugh 650; Webster 300.

D'après les documents trouvés récemment il est reconnu que le moulin de Rembrandt était situé dans la ville de Leyde, près des remparts (il n'existe plus; Blanc) et que ce moulin était tout autre que celui de l'eau forte № 233.

Atlas: 623. Rov.

234. La Campagne du Peseur d'or. — The goldweigher's field. — Das Goldwiegerfeld. — G. 226; Cl. W. Dut. 231; Bl. 334; Mid. 326. Signé: Rembrandt f. 1651. — 4.5 × 11.9.

Les belles épreuves sont pleines de barbes. Berlin; Paris extra etc.; Liphart 1312; Didot 1110. Knowles 825; Schloesser 1000; Hébig 650; Buccleugh 5000; Webster 2800.

Atlas: 624. Rov.

235. Le Canal avec les cygnes. — A canal with swans. — Der Kanal mit den Schwänen. G. 227; Cl. W. Dut. 232; Bl. 335; Mid. 322. Signé: Rembrandt f. 1650. — 3 × 4.

I état; le petit homme et les vaches qu'on voit à gauche sont gravés sur un fond blanc. Brit. Museum, Japon; Oxford; Berlin; Lord Holford. Buccleugh 3100.

II état; ce fond est ombré; Didot 400; Hébig 300; Webster 215.

Atlas: 625. Berlin I; **626.** Rov. II.

236. Le paysage au bateau. — A landscape, with a canal and a large boat. — Die Landschaft mit dem Kahn.— G. 227 (le second); Cl. W. Dut. 233; Bl. 336; Mid. 323. Signé: Rembrandt 1650. — 3.1 × 4.

I état; les arbustes devant la tour, à droite, ne sont pas ombrés. Brit. Museum (Japon extra); August II; Paris (Japon); Lord Holford; Bar. Ed. Rotschild. Vente Knowles 3250 fr.

II état; les arbustes sont ombrés; 400—600 fr.

Atlas: 627. Brit. Mus.; **628.** Rov. II.

237. L'abreuvoir de la vache. — A landscape with a cow drinking. — Landschaft mit der saufenden Kuh. — G. 228; Cl. W. Dut. 234; Bl. 337; Mid. 318. Sans nom. Date présumée: 1632—1640. — 3.10 × 4.9.

I état; le terrain qui est à droite de la vache est presque blanc. Amsterdam (Japon extra); Brit. Museum; Artaria Jap.; Wien. Hof-Bib.; Bar. Ed. Rotschild; Auguste II (Japon) etc. Hébig 2500; Buccleugh 2780.

II état; ce terrain est ombré.

III état; la planche est retouchée au burin. Dans le Recueil de Basan (voyez le № 17). Elle est tout à fait usée dans le Recueil de Bernard.

IV état; la planche est retouchée encore une fois; on la prendrait pour une copie.

Atlas: 629. Brit. Mus. I; **630.** Rov. II; **631.** Rov. III; **632.** Dut. IV (parties gauches de l'estampe).

238. Le village à la grosse tour carrée. — A landscape with a square tower, dated 1653. — Das Dorf mit dem grossen, viereckigen Thurme. — G. 229; Cl. W. Dut. 235; Bl. 238. Mid. rej. 9. 3.8×5.8.

On voit une épreuve à l'Albertina, avec le nom: J. Koning sc. 1663; une copie faite par mr. Bolland a été inserée mr. Devries dans: «Oud-Holland», Amsterdam 1883, p. 298.

Une autre épreuve, sur laquelle on a substitué au nom de Koning celui de Rembrandt f. 1653, se trouve au British Museum.

Atlas: 633. Épreuve du Brit. Museum. **634.** Le coin gauche de l'épreuve de l'Albertina (copiée par mr. Bolland).

239. Le petit homme. — The landscape with a small figure of a man. — Der kleine Mann. — G. 231; Cl. W. Dut. 237; Rej. par Blanc et Middleton (Rej. 30). On n'en connait pas d'épreuves. Selon Bartsch, c'est «un paysage d'une extrême rareté, représentant vers le milieu, tirant sur la droite, un petit homme, et dans l'éloignement deux moulins-à-vent et un clocher». — 2.10 × 7.6.

240. Le canal à la petite barque. — A canal with a little boat. — Der Kanal mit der kleinen Barke. — G. 232; Cl. W. 236; Bl. Vosm. rej.; Middleton rej. № 21. Sans nom.

I état; de la grande planche (6.2 × 6.9); la montagne à droite n'est pas ombrée. Harlem; Japon; Coll. Verstolk épr. des Coll. Barnard et Carew, 525 fr.

II état; de la planche est réduite (3.5 × 6.9); on a effacé une partie des arbres avec un brunissoir: Amsterdam.

III état; la planche est réduite encore une fois (2.9 × 6.9); la montagne est ombré de contre-tailles. Amsterdam.

Claussin avait admis cette pièce dans son catalogue (1824), mais il l'a rejetté dans son supplément (1828). Dutuit la croit plutôt de Roghman. Superbe pièce.

Atlas: 635. Harlem I; **636.** Amsterdam II; **637.** Amsterdam III.

241. Le grand arbre. — A landscape with a great tree in the middle. — Der grosse Baum. — G. 233; Cl. W. Dut. 238; Bl. 340; Vosm. et Mid. Rej. 16. Sans nom. — 4.9 × 6.

Épreuve unique à Paris, venant de la collection Beringhen. Seymour-Haden et Middleton la tiennent pour une pièce fort douteuse. Elle n'a rien de commun avec les travaux de Rembrandt.

Atlas: 638. Paris.

242. Le paysage à la barrière blanche. — A landscape with a white fence. Die Landschaft mit dem lichten Zaune. — G. 234; Cl. Dut. 239. Claussin l'a rejetté dans son Supplément, parce qu'il a trouvé une épreuve du I état signée par le graveur au crayon rouge: P. de Köning f. 1659. Cet exemplaire appartenait à Wilson. A l'Albertina on l'attribue aussi à Koning. Mid. rej. (11 Rej.). Wilson et Blanc la tiennent de même pour un travail de Konink. Sans nom. — 3.4 × 6.

I état; la barrière la plus proche est blanche; les arbres ne sont ombrés qu'en partie; avec le petit toit. Rov. épreuve non teintée, extra; Brit. Mus.; Amsterdam, deux épreuves lavées à l'encre de chine.

II état; la barrière la plus proche est ombrée de tailles; les arbres sont ombrés de tailles serrées; avec le petit toit. Artaria; épreuve teintée. Didot 3000 fr.

III état; au lieu du petit toit, on voit une fenêtre avec une femme appuyée dessus. On voit au Brit. Museum deux épreuves signées au crayon, l'une: «*p. k. o.*» et l'autre *p. k. o. 1659.* Paris; épreuve lavée. Amsterdam idem.

Atlas 639. Rov. I; **640.** Artaria II; **641.** Paris III.

243. Le pêcheur dans une barque. — A landscape with a fisherman in a boat. — Der Fischer im Kahn. — G. 235; Cl. 240; W. 239; Bl. 341; Vosm. et Mid. Rej. 19. Sans nom. — 4.2 × 5.2.

Paris, deux épreuves: 1) sur Japon, avec de fortes barbes; 2) sur papier de Hollande, au fond sale, avec barbes. Pièce très pittoresque.

Atlas: 642. Paris; épreuve sur Japon; **643.** Paris; épreuve sur hollande.

244. Le paysage au canal. — A landscape with a canal. — Die Landschaft mit dem Canal. — G. 236; Cl. 241; W. 240; Dut. 241; Rejetté par Blanc («d'après les conseils des amateurs»), Vosm. et Middleton (Rej. 8). Ce dernier attribue la pièce à Koning. Sans nom. — 3 × 6.10.

I état; avec des buissons près du canal, sur la gauche du pêcheur. Brit. Museum, ex. non teinté; Berlin, lavé au bistre et rehaussé de blanc; Cambridge, Japon.

II état; les buissons sont effacés avec le grattoir. Brit. Museum; Wien Hof-Bib.; Paris; Didot 3700 fr. Buccleugh 1310.

Atlas: 644. Brit. Mus. I; **645.** Brit. Mus. II.

245. La maison basse sur le bord du Canal. — The low house on the banks of the canal. — Das niedrige Haus am Ufer des Kanals. — G. 236 bis; pag. 320; Cl. Dut. 242; W. 241; Bl. 342; Mid. Rej. 14. — Sans nom. Date présumée: 1636; hauteur, sur la droite 2.11; sur la gauche 2.9; largeur 7.7. Harlem, extra; Amsterdam; exemplaire lavé au bistre et rehaussé

de blanc; British Museum, deux exemplaires, lavés à l'encre de chine.

Middleton distingue deux états de cette planche: I. Le toit de la seconde maison se termine en pointe. Brit. Museum; II. Le toit est coupé. J'ai examiné les trois épreuves de ce paysage et je n'ai trouvé aucune différence dans leurs travaux: les variantes dont parle Middleton ont été faites au pinceau par le peintre.

On attribue cette feuille à R. W. D. Poorter; on peut lire à gauche en bas les initiales: DWCLR. Middleton présume que c'est le monogramme de R. W. D. Poorter. Dutuit l'attribue à P. De Witt. Blanc le met sur la même ligne avec le paysage au Carosse et des deux maisons au pignon pointu; il pense que le paysage n'est pas de la main de Rembrandt; mais que les retouches peuvent bien avoir été executées par Rembrandt ou sous sa direction. Superbe pièce qui mérite bien d'être attribuée à Rembrandt. Ce paysage a été vendu à la vente Webster en 1889 pour 9000 francs à un marchand américain.

Atlas: 646. Amsterdam.

246. Le pont de bois. — A landscape, with a wooden bridge. — Die hölzerne Brücke. — G. Sup. 83; Cl. Dut. 243; W. 242. Blanc l'a supprimé «sur l'avis des amateurs». Vosm. Mid. Rej. (21). Sans nom. — 2.10 × 7.8. Amsterdam; épreuve non lavée; Wien Hof.-Bib. Pièce gravée rudement, mais très pittoresque.

Atlas: 647. Amsterdam.

247. Paysage aux palissades. — A landscape, with a canal and palissade. — Die Landschaft mit den Palisaden. — G. Sup. 84; Cl. 244; W. 243; Bl. 343; Mid. Rej. 5; Dut. 244. Sans nom. — 2.9 × 7.6. Avec date 1659. Berlin (Japon); Wien Hof-B. (Japon); Artaria; Harlem; Amsterdam; toutes lavées à l'encre de chine. Rovinski exemplaire extra. British Museum.

Dans la collection Verstolk il y avait une épreuve avant la date 1659, corrigée à la plume, des coll. Barnard et Denon. Wilson le croit de P. Koning. Superbe paysage, un des plus gracieux du grand maître; il présente dans les travaux beaucoup d'analogie avec le № 221.

Atlas: 648. Rovinski.

248. La grange remplie de foin. — A cottage and a barn filled with hay. — Der mit Heu gefüllte Schober. — Gers. Sup. 86; Cl. 245; W. 244; Bl. 344. Dut. 245; Vosm. et Mid. Rej. 22. Sans nom. — 3.3 × 5.8. — Amsterdam (unique). Très beau paysage.

Atlas: 649. Amsterdam.

249. Maison de paysan avec une cheminée carrée. — A cottage, with square chimney and a fisherman in a boat. — Das Bauernhaus mit dem viereckigen Schornstein. — G. Sup. 87; Cl. Dut. 246; W. 245; Bl. Vosm. et Mid. Rej. 26. — W. Cl. Bl. M. la citent comme pièce douteuse. Sans nom. — 2.9 × 6.6.

Amsterdam (unique); épreuve non lavée. Feuille gravée d'une pointe très dure.

Atlas: 650. Amsterdam.

250. La maison aux trois cheminées. — The house with three chimneys. — Das Haus mit drei Schornsteinen. — G. Sup. 88; Cl. 247; W. 246; Dut. 247; Bl. 339; Rej. par Mid. (25). Date présumée par Vosmaer: 1640 — 1650. 3.3 × 6.

I état; avec un petit griffonnage dans le coin gauche d'en haut. Amsterdam.

II état; le petit griffonnage est effacé. Harlem; Brit. Museum; Amsterdam; Wien H.-B. (Japon); avec une contre-épreuve et le dessin original à la plume; le baron Ed. Rotschild. Vente Didot 2150; Hébig 2315.

Atlas; 251. Amsterdam I; le petit griffonnage est copié à la main par M-r Bolland. **252.** Amsterdam II.

251. Le chariot à foin. — The hay waggon. — Der Heuwagen. — G. Sup. 89; Cl. 245; W. 247; Bl. 345; Mid. Rej. 24. Sans nom. — 2.6 × 4.11. *Date présumée: 1635.* D'après Cl., W. et Blanc pièce douteuse.

I état; avant la retouche. Brit. Museum.

II état; avec les contre-tailles dans les feuilles. Brit. Museum; Amsterdam.

Atlas; 653. Copié d'après la photolith. de Quantin; c'est le I état du Brit. Museum; **654.** Copié d'après la héliogravure de Dutuit; c'est le II état du Brit. Museum.

252. Le Château. — The Castle. — Das Schloss. — G. Sup. 90; Cl. Dut. 249; W. 248; Bl. Vosm. et Mid. Rej. 7. Sans nom. — Am-

sterdam (unique). Blanc dit qu'il n'y a rien de Rembrandt dans cette pièce, et c'est bien juste. 2.11 × 3.9.

Atlas; 655. Amsterdam.

253. Le Taureau. — The bull. — Der Stier. — G. Sup. 91; Cl. 250; W. 249; Bl. 346; Mid. 289; Dut. 250. Signé: Rembrandt f. (1640? Vosm.). — 2.9 × 3.11.

Brit. Museum extra; Amsterdam. C'est un croquis fort joli.

Atlas: 656. Amsterdam.

254. La rue de village. — The village-street. — Die Strasse durch das Dorf. — Cl. 251; W. 250; Bl. 347; Vosm. Mid. Rej. 28; Dut. 251. Sans nom. — 3 × 5.8. Wien Hof-Bib. (unique); la gravure est lavée à l'encre de chine; on peut à peine distinguer les travaux de la pointe. Mr. De Vries et Roever l'attribuent à P. De Witt.

Atlas: 657. Wien H.-B.

255. Le paysage non fini. — A landscape, with five cottages, very un finished.— Die unvollendete Landschaft. — Cl. 252; W. 251; Bl. sup.; Mid. rej. 12; Dut. 252. Avec le monogramme vers le haut de la gauche: P. D. W. R. entrelacés et la date 1659 (le 5 et le 9 sont retournés). On a cru voir dans ce monogramme le chiffre de Rembrandt; Dutuit suppose qu'il signifie «Rob. Willem D. Poorter», qui a renversé l'ordre des initiales. Wilson l'attribue à Phil. Koninck; on l'attribue aussi à P. De Witt. — 3.4 × 6. Wien Hof-Bib.; Rovinski extra. Travaux extrêmement pittoresques.

Atlas: 658. Rovinski.

256. Paysage au canal. — A landscape, view of a canal, with a peasant with milk-pails. — Die Landschaft mit dem Canal.—Cl. 253; W. 252; Sup. par Blanc et Mid. (Rej. 27); Dut. 253. Sans nom. — 2.11 × 7.7. — Wien H.-B. épreuve lavée à l'encre de chine.

Wilson dit qu'il est impossible d'attribuer à Rembrandt un si misérable ouvrage.

Atlas: 659. Wien H.-B.

Nous donnons à la fin du livre la description des paysages omis dans le catalogue de Bartsch et cités dans celui de Wilson sous les № 253—255 et 257.

Neuvième Classe. Portraits d'Hommes.

257. Homme sous une treille.— A man in an arbour. — Der Mann in der Weinlaube. — G. 237; Cl. 254; W. 258; Bl. 262; Mid. 152; Dut. 273. Signé: Rembrandt f. 1642. — 2.8 × 2.1.

Ce personnage ressemble un peu à Rembrandt. L'estampe n'est pas commune. Hébig 70 fr.

Atlas: 660. Rov.

258. Jeune homme assis, à la gibécière. — A young man, seen to the knees, sitting in a chair. — Brustbild eines jungen Mannes mit Mütze. — Avec la date: 1650. — 2.10 × 2.6. Rare. — G. 238; Cl. 255; W. 259; Bl. 253; Dut. 274. Amsterdam; Albertina; Berlin; Brit. Museum extra; Harlem; Auguste II; Wien Hof-Bib.; Paris; Artaria; Bar. Ed. Rotschild etc.

Harrach 650; Didot 560; Hébig 470. Pièce douteuse; rejettée par Middleton et Dutuit.

Il y a à Berlin une ancienne copie de cette pièce extrêmement trompeuse.

Atlas: 661. Rovinski; l'épreuve est restaurée dans le bas.

259. Vieillard portant la main à son bonnet. — An old man, lifting his hand to his cap. — G. 239; Cl. 256; W. 260; Bl. 268; Mid. 139; Dut. 275. Sans nom: dat présumée: 1632—1640. — 5.1 × 4.3.

I état; la tête seule est gravée par Rembrandt; l'oeil gauche est tout-à-fait dans l'ombre. Rov.

II état; la pupille de l'oeil gauche est accentuée. Rov.

La planche fut terminée par G. F. Schmidt en 1770, sur le dessin de Nic. Lesueur (par ordre du marchand Trible); on en tira 50 épreuves, comme

nous l'aprend une inscription sur l'une des épreuves: «Engravé par Schmidt; 50 épreuves seulement».

III état; avant le fond et les livres. Städl. Museum à Francfort.

IV état; avec le fond et les livres terminés. Cat. Oppermann 70 fr.

V état; avec une taille en zigzag sur le 2-e livre à gauche en haut.

Atlas: 662. Rov. I; **663.** Rov. II; **664.** Rov. V.

260. Vieillard à grande barbe. — Bust of an old man with a long beard. — Greis mit grossem Bart. — G. 240; Cl. 257; W. 261; Bl. 281; Mid. 62; Dut. 276.

I état; la planche est plus large: 4.5 × 4.4. Avec monogramme: «RH 1631». Paris; Amsterdam; Brit. Museum; Dutuit, extra etc. — Didot 255; Doubles d'Amsterdam 945; Buccleugh 213; Webster 250.

II état; la planche est retouchée et réduite: 4.5 × 3.10; le monogramme et la date sont coupés. 30—60 fr.

On a attribué cette feuille au Burlington Club à Bol.

Atlas: 665. Rov. II; **666.** Rov, I.

261. Homme avec chaine et croix. — A man with a crucifix and chain. — Junger Mann mit Kreuz und Kette. — G. 241; Cl. 258; W. 263; Bl. 257; Mid. 147; Dut. 277. Signé: Rembrandt f. 1661. — 5.8 × 3.9.

I état; le cou de l'homme est nu; on voit des lacunes blanches (défaut d'oxyde) tout le long du bord supérieur ainsi que des bords gauche et droit. Paris; Brit. Mus.; Berlin; Kensington Museum. Dans toutes ces épreuves, excepté celle de Paris (qui est intacte) on a dessiné sur l'estampe le col, au crayon rouge. Buccleugh 1360 et 500.

II état; un petit col blanc est ajouté à la chemise; les lacunes du bord gauche sont couvertes de travaux. Paris; Amsterdam; Albertina; Berlin etc. Hébig 260.

III état; les lacunes du bord supérieur sont couvertes de travaux. Brit. Museum etc.

IV état; l'estampe est retouchée; les travaux du fond touchent tous les bords de la planche. Le bord supérieur est couvert de tailles serrées et régulières.

Les épreuves du III et IV état sont tirées de la planche fort usée.

Atlas; 667. Paris; **668.** Rov. II; **669.** Brit. Mus. III; **670.** Rov. IV.

262. Vieillard à grande barbe et bonnet fourré. — An old man, with a large white beard and a fur cap. — Greis mit grossem Bart und Pelzmütze: — G. 242; Cl. 259; W. 264; Bl. 270; Mid. 90; Dut. 278. Avec le monogramme: RH f. — 5.6 × 4.9.

I état; il y a un espace irrégulièrement ombré au-dessous de la main; les tailles diagonales n'arrivent pas jusqu'au contour. L'habit est mal mordu par l'eau-forte et couvert de petites taches blanches. Une photographie de cette épreuve se trouve dans l'Oeuvre de Rembrandt par Blanc, édition de Gide.

II état; l'habit est retouché à la pointe sèche. Paris.

III état; l'espace sous la main est rempli de travaux. Paris; Amsterdam etc.

IV état; la planche est retouchée d'une main maladroite. Albertina etc.

Middleton pense que c'est le portrait du père de Rembrandt.

Atlas; 671. Copie de la photog. de Gide I; **672.** Paris II; **673.** Rov. III; **674.** Rov. IV.

263. Homme à barbe courte et bonnet fourré. — Portrait of a man with a short beard. — Mann mit kurzem Bart und Pelzmütze. — G. 243; Cl. 260; W. 265; Bl. 267; Mid. 77; Dut. 279.

I état; la planche est plus large: 5.6 × 4.9; avant le monogramme et l'année; la main du personnage sort de dessous son manteau; le fond est sale. Paris.

II état; avec le monogramme et la date: RH. 1631; sans retouches; le fond est nettoyé. Paris; Amsterdam; Brit. Museum; Auguste II; Cambridge; Berlin; Harlem; Oxford; Francfort; Artaria; le bar. Edm. Rotschild; etc. Buccleugh 430.

III état; la main est effacée; la planche est retouchée, le visage a changé d'expression. Rov.

IV état; la planche est coupée du côté droit: 5.6 × 4.7. L'ombre de la narine gauche est renforcée; le visage a changé d'expression.

V état; cette ombre est affaiblie, ainsi que le contour des yeux; la planche est assez usée; le visage a encore changé d'expression. Le catalogue Burgy mentionne cinq états de cette planche: le I avec la main, et quatre états «sans main, avec Changement de visage» (№ 167—170).

Atlas: 675. Paris I; **676.** Berlin II; **678.** Berlin III; **677.** Rov. III; (réd. avec différences dans l'impression); **679.** Rov. IV; **680.** Rov. V.

264. Jean Antonides van den Linden,

Docteur en médecine et professeur à l'université de Leide. — G. 264; Cl. 261; W. 266; Bl. 181; Mid. 167; Dut. 264. Sans nom; date présumée: 1647. — 6.6 × 3.11.

I état; les extrémités du feuillage à gauche ne sont qu'au trait. Paris extra; Auguste II, deux épreuves; Brit. Museum; Amsterdam; lord Holford; Baron Ed. Rotschild. Vente Buccleugh 2000 fr.

II état; ces extrémités sont ombrées d'une simple taille. Albertina etc.

III état; les deux balustres sont profilés par un trait noir, qui détermine leur forme. Albertina (Catal. von den Zande P. 1855; № 2279).

IV état; la partie claire de la manche gauche est ombrée de contre-tailles; on voit une place claire (grattée) près du bord droit de la planche; l'espace entre les balustres est ombré de triples tailles. Brit. Museum, etc.

V état; le bas de l'habit est ombré d'une quatrième taille diagonale, allant de droite à gauche. Brit. Museum.

VI état; la place claire est complètement éteinte par des tailles et contre-tailles; l'estampe est retouchée.

VII état; les tailles qui ombrent la place claire sont renforcées; la planche est fort usée.

Atlas: 681. Aug. II à Dresde I; **682.** Paris I; avec différences dans l'impression; **683.** Paris II; **684.** Albertina III; **685.** British Museum IV; **686.** British Museum V; **687.** Rov. VI; **688.** Rov. VII.

265. Vieillard à barbe carrée.—

An old man in a fur cap, divided in the middle.— Bärtiger Greis mit gespaltener Mütze. — G. 245; Cl. 262; W. 267; Bl. 271; Mid. 145; Dut. 280. Signé: Rembrandt f. 1640. — 5.7 × 5.1.

I état; avant le trait échappé, qui va de la joue gauche du Vieux jusqu'à son bonnet. Les belles épreuves sont avec barbes. Wien Hof-Bib.; Berlin extra. Oppermann. 562 fr. Le catalogue Kalle mentionne un tout I état: avant les petits traits verticaux sur la partie ombrée du sourcil droit, et avant les travaux indiquant les ombres des doigts posés sur la poitrine, 137 fr. Le catalogue Verstolk mentionne aussi un état «moins travaillé».

II état; avec le trait échappé. Dans les épreuves postérieures ce trait s'est effacé par l'effet du tirage.

III état; la planche est retravaillée à la manière noire. Rovinski.

Atlas: 689. Berlin I; **690.** Rov. II; **690.** bis, Rov. III.

266. Janus Silvius,

ministre protestant à Amsterdam. — G. 246; Cl. 263; W. 268; Bl. 186; Mid. 110; Dut. 268. Signé: Rembrandt f. 1633. — 6.1 × 5.2.

I état; épreuve de la planche mal mordue par l'eau-forte avec des taches d'oxyde et retouchée à gros traits.

II état; les places mal mordues par l'oxyde sont retouchées avec des tailles serrées et à la roulette.

Claussin mentionne (un tout I état), une épreuve «non terminée, plus légère et retouchée au bistre et au blanc par Rembrandt»; J'en ai rencontré des épreuves fort artistement retouchées à l'encre de chine; elles étaient toutes du I état décrit.

C'est le même Jean Corneille Sylvius, dont le portrait est décrit sous le № 280. Il était le cousin de la première femme de Rembrandt, Saskia, et c'est lui qui donna (comme son tuteur) le consentement à son mariage.

Atlas: 691. Rov. I; **692.** Rov. I, épreuve de la planche usée, la tête seule; **693.** Rov. II; la tête seule.

267. Vieillard à grande barbe nu-tête.

— An old man sitting at a table. — Der Alte mit grossem Barte und blossem Kopfe vor dem Tische sitzend. — G. 247; Cl. 264; W. 269; Bl. 287; Dut. 281. D'après Bartsch c'est un «Portrait extrêmement rare, représentant un vieillard à grande barbe, assis devant une table, les deux mains appuyées sur un livre. Il a la tête nue, et ses regards sont portés en avant de lui. Ce morceau est gravé seulement au trait, et si légèrement, qu'on a de la peine à le discerner parfaitement. 5 × 4. Wilson ajoute que le Vieillard «tient une plume de la main droite» et que l'exemplaire de ce portrait était dans la collection de Houbraken (de la coll. Six), qui l'a vendu à un amateur anglais; d'après lui la pièce mesure 8.7 × 7.4 pouces anglais. Gersaint n'a pas vu la

pièce; Helle et Glomy disent, qu'ils l'ont vu dans l'oeuvre qui leur a passé par les mains «et qui est présentement en Angleterre; il porte 5 p. de haut sur 4 de large». Je suis de l'avis de Blanc, qui croit que ce morceau n'est rien autre que le Philosophe en méditation, Bartsch № 147; les dimensions des deux estampes sont presque les mêmes (4.11 × 3.11); c'est le même vieillard assis près d'une table, ayant une plume dans une main et les deux mains appuyées sur un livre; il regarde devant lui. La seule différence entre les deux descriptions consiste dans le bonnet qui est du reste indiqué en deux coups de pointe» dans le № 147.

268. Jeune homme assis et réfléchissant. — A young man musing. — Nachdenklicher junger Mann. — G. 248; Cl. 265; W. 270; Bl. 258; Mid. 132; Dut. 282. Signé: Rembrandt f. 1637. — 3.1 × 3.6

I état; la joue gauche est couverte de petits points; on voit les traces du contour du chapeau, qui était plus grand. Paris; Hébig 350 fr. (unique).

II état; la joue est éclarcie; on ne voit plus les traces du contour du chapeau.

Atlas; 694. Paris I; **695.** Rov. II.

269. Menassé Ben-Israel. G. 249; Cl. 266; W. 271; Bl. 183; Mid. 127; Dut. 266. Signé: Rembrandt f. 1636. — 5.6 × 4.

Claussin décrit deux états de cette planche; I. Moins travaillée, la barbe plus claire et II. plus travaillée, avec la marque de l'étau au bas de la planche (Wilson et Blanc idem). Middleton dit que dans le II état «l'ombre du bord du chapeau sur la droite, immédiatement au-dessus de la tempe et les cheveux, est renforcée par de courtes tailles descendantes; on remarque dans la marge d'en bas la trace de la morsure de l'étau». Il y a des épreuves teintées (sur le cuivre pendant le procés de l'impression), ayant l'air d'une gravure d'aquatinta; on en voit 6 exemplaires au British Museum imprimés avec des différences obtenues par l'impression. Buccleugh I (the shadows of the beard are clear — 112 fr.; Webster 62 (India).

Atlas: 696. Rov. I; **697.** Rov. II, avec la trace de la marque de l'étau en bas; la partie supérieure de l'estampe.

270. Faustus. G. 250; Cl. 267; W. 272; Bl. 84; Mid. 291; Dut. 259. Sans nom. Date présumée: 1647—1650. — 7.10 × 6.

I état; le livre qui est à droite près du bord ne présente que deux sens de tailles. On voit la tête du clou qui a disparue dans les autres états. Paris; Amsterdam; Hambourg etc. Gutekunst 1884; sur Japon 300 fr.; Galichon 850; Kalle 637; Liphart 812; Didot 240; Schloesser 251; Buccleugh 1330; Webster 600.

II état; on a augmenté de fines entre-tailles formant une espèce de taches dans l'ombre du livre. On voit une série de petits traits sur l'ornement formant la broderie de l'habit.

III état; on voit sur le livre une série de tailles obliques au burin.

IV état; la planche est rudement retouchée. Dans le Recueil de Basan (voyez le № 17); on trouve des épreuves de cet état, de la planche tout-à-fait usée, dans le Recueil de Bernard. Rovinski.

Atlas: 698. Rov. I; **699.** Rov. II; la partie droite de l'estampe; **700.** Rov. III id.; **701.** Rov. IV; le coin avec le livre.

271. Renier Ansloo (ou Cornelis Claesz), ministre anabaptiste. — G. 251; Cl. 268; W. 273; Bl. 170; Mid. 146; Dut. 254. Signé: Rembrandt f. 1641. — 7 × 5.11.

I état; avant les tailles obliques (de gauche à droite) sur la fourrure au-dessus de la main droite du personnage; la gravure mesure 6.6 × 5.8. la planche = 7 × 5.11. Brit. Museum (Verstolk 1575 fr.); Harlem; Berlin (Buccleugh 5075 fr.); bar. Ed. Rotschild (coll. Esterhazi-Koller).

II état; la gravure est plus haute: 6.9. On voit des tailles obliques sur la fourrure. Paris; Amsterdam; Brit. Museum; Dresde; Wien Hof-Bib.; Dutuit; Rotschild; etc. Harrach 600; Galichon 400; Kalle 1256; Liphart 1625; Didot 1010; Knowles 651; Schloesser 512; Opperman 619; Webster 400 (India).

III état; on a ajouté une troisième taille horizontale dans l'ombre entre la main gauche et l'écran. Dans le haut à droite on voit sept traits perpendiculaires, dont deux plus longs qui n'existaient pas dans le II-d état. Rov. (chez Wawra 600 fr.).

IV état; la gravure est restituée dans son premier état (6.6 × 5.8), avec une marge blanche en bas. La plupart des épreuves sont imprimées sur Chine; 60—100 fr.

V état; nouveau tirage avec cette adresse: «*draque(?) J. Scheepshanks 18(?)6. apvril 10.* Coll. E. Rotschild. Nous avons vérifié ces états dans

la collection du baron Ed. Rotschild, avec son conservateur Mr. Sylvie.

On voit au Brit. Museum un dessin original fait pour cette estampe. Le baron Ed. Rotschild possède un portrait en pied d'Ansloo dessiné à la plume et lavé au bistre (payé 7300 fr.). Baldinucci raconte, que Rembrandt appartenait à la secte des Anabaptistes; Fréd. Muller et Blanc prétendent que cette secte n'était rien autre que la secte des Mennonnites.

Atlas: 702. Berlin I (Coll. Buccleugh); **703.** Paris II; **704.** Brit. Mus. I, réd.; **705.** Dut. II, réd.; **706.** Rov. III; réd.; **707.** Rov. IV; réd.

272. Clément de Jonghe, célèbre marchand d'estampes. — G. 252; Cl. 269; W. 274; Bl. 180; Mid. 164; Dut. 263. Signé: Rembrandt f. 1651. — 7.8 × 6.

I état; le fond du haut est blanc; Auguste II; Paris; Amsterdam; Copenhague; Munich. Wawra 760 fr.; Didot 520; Hébig 600; Buccleugh 950.

II état; la planche est retouchée, les ombres renforcées, le visage a changé d'expression; Paris; Berlin; Copenhague etc.

III état; la planche est cintrée dans le haut; on voit quelques lignes irrégulières sur le coin du cintre à droite. Kalle 500; Buccleugh 400; Webster 300.

IV état; la planche est retouchée; le cintre est accusé par des contre-tailles; on voit un noeud ou un bouton au chapeau. Gutekunst 500 fr.

V état; l'habit sur la poitrine est ombré de tailles horizontales; les tailles au-dessous de l'appui de la chaise sont grattées. Buccleugh 330.

VI état; la planche est retouchée encore une fois; tout le chapeau est couvert de 2, 3 et 4 tailles. Dans le Recueil de Basan (voyez le № 17). Tous les six états à Paris; British Museum; Albertina; Amsterdam; Artaria; Berlin. D'après l'opinion de Dutuit c'est la plus belle pièce de la série des portraits; il l'emporte même sur tous les autres à l'exception du Vieux «Haaring, qui seul peut entrer en parallèle».

Atlas: 708. Rovinski I; **709.** Berlin II, réd.; **710.** Rov. II; **711.** Berlin III; **712.** Dutuit III, réd., **713.** Berlin IV, réd; **714.** Rov. V, réd.; **715.** Rov. VI, réd.

273. Abraham France ou Franzen; marchand et amateur d'objets d'art. — G. 253; Cl. 270; W. 275; Bl. 176; Mid. 172; Dut. 260. — Sans nom; date présumée: 1655. — 7.8 × 5.10.

I état; France est assis sur un tabouret; on voit un rideau à la gauche de la fenêtre, gravé au contour. British Museum; Wien Hof-Bib.; Albertina (coll. Barnard).

II état; France est assis sur une chaise; le rideau est enlevé. Amsterdam. Cet état est décrit dans plusieurs catalogues comme III-e et le III-e comme II-d?

III état; le rideau est gravé de nouveau; l'estampe est finie; le dossier du fauteuil est ombré; on ne voit pas encore le petit tableau à la gauche de France. Amsterdam; Harlem; Berlin; Brit. Museum, deux exemplaires.

IV état; le dossier du fauteuil se termine par une tête grotesque; le rideau est enlevé; une figure apparait sur le dos de l'estampe que tient France; un feuillage bien défini se voit à travers la fenêtre; on voit deux vases sur la table. Le visage a changé d'expression; le petit cadre n'a pas d'anneau. Amsterdam; Brit. Mus.; Cambridge; Wien Hof-Bib.; Dutuit.

V état; le petit cadre est accroché à un anneau. Paris; Brit. Mus.; Cambridge; Berlin etc.

VI état; l'estampe est retouchée; France a reçu un tout autre visage et des cheveux noirs. Paris; Brit. Mus.; Berlin etc. Sur l'épreuve du British Museum (sur chine à grandes marges), on lit une inscription: «Jan Francen apotheker Kunst beminaer».

VII état; l'estampe est retouchée encore une fois; le paysage est sabré dans la partie inférieure de tailles serrées horizontales. On voit un trait échappé de burin sur la joue gauche de France; on ne voit pas son chapeau. Brit. Museum etc.

On voit dans le grand ouvrage de Durand une héliogravure de cet état de la coll. Dutuit sans ce trait échappé; c'est une licence du retoucheur (?).

VIII état; l'ombre sur le mur est grattée; on voit bien le contour du chapeau de France.

IX état; toute l'estampe est retouchée au burin par des contre-tailles serrées et régulières. Dans le Recueil de Basan. Les épreuves du même état se trouvent dans le Recueil de Bernard (voyez le № 17).

Atlas: 716. Albertina I; **717.** Amsterdam II; **718.** Berlin III; **719.** Dutuit IV (réd.); **720.** Berlin V; **721.** Berlin VI; **722.** Brit. Mus. VII; **723.** Rov. VIII (réd.); **724.** Rov. IX (réd.).

274. Le vieux Haaring. — Old Haaring. — Der alte Haaring. — G. 254; Cl. 271;

W. 276; Bl. 178; Mid. 168; Dut. 261. Sans nom; date présumée: 1655. — 7.3 × 5.6.

Note de Dutuit: «Ce portrait est un chef-d'oeuvre et le plus beau de cette classe». C'est mon portrait favori.

I état; avant le châssis de la fenêtre et des changements dans le rideau. Albertina, coll. Barnard; sur velin (unique), le visage n'est pas bien imprimé.

II état; avec ces changements. Les belles épreuves sont pleines de barbes; il y en a qui sont fortement poussées au noir.

Wilson à cité un I-er état moins travaillé et faible. Le Catalogue Burgy mentionne trois états: «1. première épreuve, extraordinairement rare; 2. le même, avec changement. Aussi très-rare; 3. le même, avec plus de changement. Aussi très-rare». Barnard en avait deux épreuves: I sur papier de Japon, c'est celui de l'Albertina et II. plus travaillé. Je n'ai pas vu le I état de Wilson. Le II-d état se trouves dans toutes les grandes collections. Amsterdam; Brit. Mus. 2 exempl.; Paris; Auguste II; Cambridge; Dutuit; Artaria; lord Holford; Brodhurst; Donby; Seymour-Haden etc. Didot 2900 (sur parchemin 300); Hébig 5500; Buccleugh 1900 (650 sur velin).

On voit à Hambourg une épreuve de la planche déjà fort usée.

Atlas: 725. Albertina I; **726.** Dutuit II; épreuve poussée au noir (réd.); **727.** Rovinski, II, extra.

275. Le jeune Haaring. — Thomas Jacob, fils du précédent. — Young Haaring. — Der junge Haaring. — G. 255; Cl. 272; W. 277; Bl. 179; Mid. 169; Dut: 262. — 5.5 × 7.4.

I état; avant la tringle et le rideau; les épreuves sont extrêmement poussées au noir. Albertina; Paris; Amsterdam; Brit. Museum (tous sur Japon); bar. Ed. Rotschild, sur parchemin (double d'Amsterdam); Wien Hof-Bib.; Brodhurst; Dutuit (velin) 325 fr.

II état; avec la tringle, le nom et la date; Rembrandt 1655. Liphart 475; Didot 1400; Knowles 400; Didot 150.

III état; on a ajouté un tableau dans le fond.

IV état; ce tableau est effacé.

V état; la planche est coupée en deux parties; a) dans celle d'en haut on voit Haaring à mi-corps: 4.4 × 3.8. Daus le Recueil de Basan et dans celui de Bernard (voyez le № 17).

b) dans celle d'en bas on voit la main gauche de Haaring et son chapeau: 1.7 × 3.7.

Mr. Dutuit mentionne un état de la planche coupée en oval; je n'ai jamais rencontré une pareille épreuve.

Atlas: 728. Albertina I; **729.** Dutuit II (réd.); **730.** Rov. III; **731.** Rov. IV; **732.** Rov. Va; **733.** Rov. V, b.

276. Jean Lutma, fameux orfèvre de Groeningue. — G. 256; Cl. 273; W. 278; Bl. 182; Mid. 171; Dut. 265. — 7.4 × 5.6.

I état; avant la croisée, la bouteille etc. Brit. Mus.; Paris; Francfort; Copenhague; Seymour-Haden; Munich; Rovinski (Japon achetée chez Thibaudau en 1879 pour 3000 fr.). Galichon 3600; Didot 3900; Knowles 2700; Debois 1160; Buccleugh 4000; Webster 800.

P. Yver a décrit un tout I état de cette feuille, tout-à-fait pâle et sans couleur, de la planche non terminée. Suivant l'opinion de Bartsch c'était «une de ces épreuves-maculature, huilées et non encrées qu'on est en usage de tirer sur les planches pour en extraire parfaitement tout ce qui reste du noir d'imprimeur». On voit de pareilles épreuves de Lutma, plus ou moins encrées de couleur dans les collections suivantes: Amsterdam; British Museum; Berlin; Auguste II; Albertina 2 ex.; Paris; Wien Hof-Bib.; Dutuit (doubles d'Amsterdam 440 fr.); M. Holford; M. Cheney; Artaria. Chez Mr. Adolphe von Beckerath, à Berlin on voit une pareille épreuve, reprise au crayon, lavée à la sanguine et rehaussée de blanc et de rouge. Mr. Beckerath possède une pareille épreuve-maculature du I état d'Asselyn. Peut-être sont elles crayonnées et lavées par Rembrandt lui-même; et Rembrandt les a imprimé de cette façon avec l'intention de les retoucher au crayon et au pinceau et de les vendre ensuite comme dessins originaux, comme il l'a fait pour plusieurs paysages.

Toutefois il n'existe pour moi aucun doute que toutes ces épreuves ne sont que des épreuves mal encrées du I état de la planche, et qu'il n'y a aucune raison d'en faire un état à part.

II état; avec la croisée et le nom: Rembrandt f. 1656. Monsieur Bolland (d'Amsterdam) lit au bas de la planche, à gauche le nom de «Lutma».

III état; le cintre de la fenêtre (à droite) est ombré par des tailles circulaires.

IV état; à Amsterdam on voit une épreuve (coll. Van Leyden) de la planche réduite a 7.1 de hauteur, y compris une marge de 3 lignes qui se trouve en bas (unique).

Atlas: 734. Berlin I; épreuve mal encrée. **735.** Rovinski I; épreuve extra sur Japon très fort; le papier a été à ce qu'il parait trempé dans de l'eau bouillie et s'est rétréci considérablement après l'impression (= 7 × 5.5); **736.** Rov. III, réd.; **737.** Rov. IV, réd.

277. Jean Asselin-Crabbetje,

célèbre peintre. — G. 257; Cl. 274; W. 279; Bl. 171; Mid. 161; Dut. 255. Signé: Rembrandt 1641? (7?). — 8 × 6.2.

I état; on voit dans le fond un chevalet (Ezel en hollandais)*) avec un tableau. Paris; Amsterdam; Brit. Mus.; Oxford; Albertina; E. Rotschild; Holford; Cheney; Dutuit; Brodhurst; Wien Hof-Bib.; Berlin; Francfort. Harrach 2560; Galichon 3000; Didot 1000 (exempl. coupé de tous les côtés).

II état; le chevalet est effacé; on en voit encore les traces. 400—600 fr. Didot 878. Il y a beaucoup d'exemplaires sur Japon.

III état; le fond est nettoyé; la planche est retouchée.

IV état; la planche est retouchée encore une fois avec des tailles serrées et régulières. Dans le Recueil de Basan. Les épreuves du Recueil de Bernard sont encore plus mauvaises (voyez le № 17).

---

*) Mr. Blanc raconte à propos du premier état de ce portrait une anecdote assez bien inventée: «Le mot *Ezel* en hollandais veut dire à la fois *âne* et *chevalet*. Or, dans le catalogue dressé pour la vente de la collection d'Amadé de Burgy, catalogue publié en 1755 à La Haye, et imprimé en hollandais avec la traduction française en regard, on lit à l'article du portrait d'Asselyn, dit Krabbetje: le même avec *l'âne* derrière lui. Extraordinairement rare. Cette méprise du traducteur, assez comique en elle-même, donna lieu, dit-on, au siècle dernier, à une aventure plus plaisante encore. Un spéculateur allemand, ayant lu sans doute le catalogue de Burgy, ou ayant fait de son côté la même confusion de mots que le traducteur, imagina de fabriquer un premier état du portrait d'Asselyn avec une épreuve ordinaire, au moyen d'une seconde planche où il fit graver... un âne. Le brave Tudesque expédia son épreuve en Angleterre et la fit présenter à un riche amateur, qui heureusement s'y connaissait. On juge si la supércherie fut découverte et aux dépens de qui elle fit rire. L'Anglais répondit au spéculateur, en lui renvoyant son épreuve, qu'il s'était trahi en dessinant, au lieu du chevalet, sa propre image».

Atlas: 738. Paris I; **739.** Rov. II Japon; **740.** Rov. IV.

278. Ephraim Bonus, dit le Juif à la rampe;

médecin Portugais établi à Amsterdam. — G. 258; Cl. 275; W. 280; Bl. 172; Mid. 158; Dut. 256.—8.9 (avec la marge d'en bas) × 6.7. Au bas du coin de la droite on voit l'inscription: Rembrandt f. 1647.

I état; à la bague noire (chargée d'une barbe); les doigts ne sont pas ombrés; les balustres à gauche ne sont pas finis. Brit. Museum; Amsterdam; M. Holford (seules connues). La planche est plus large d'une $^1/_2$ ligne.

II état; avec la bague blanche, les doigts et les balustres ombrés. Kalle 1700; Liphart 1437; Didot 1550; Schloesser 850; Hébig 1375; Lobanoff 2940; Buccleugh 3000; Webster 2500. (exempl. extra mais la marge d'en bas coupée).

Le petit portrait de Bonus peint par Rembrandt en grisaille, et qui servit d'original pour cette gravure, se trouve dans la collection Six à Amsterdam; il est peint en contre-partie.

Atlas: 741. Brit. Mus. I; **742.** Rov. II.

279. Johannes Wtenbogardus;

ministre hollandais et prédicateur de la secte des Remontrants (1557 ✝ 1644). — G. 259; Cl. 276; W. 281; Bl. 190; Mid. 114; Dut. 272.

I état; la planche est carrée; la fraise n'est pas terminée; avant toute inscription. 9.3. × 6.9. Brit. Museum; Amsterdam; Ed. Rotschild. Buccleugh 32000.

II état; la fraise est terminée; avant toute inscription. Brit. Museum.

III état; le visage est retouché; il a changé d'expression (= comme dans les états suivants). Brit. Museum; avec le fond dessiné par Rembrandt au crayon.

IV état; la planche est coupée en forme octogonale, avec des onglets aux deux côtés; avec des vers en bas et l'inscription: Rembrandt f. 1635 dans le haut. On voit sur la draperie à droite au-dessus des livres, plusieurs gros traits diagonals au burin non ébarbés. Amsterdam; Paris; etc.

V état; les gros traits diagonals du burin sont ébarbés par l'ébarboir; la draperie a reçu de petites retouches. Kalle 631; Didot 710; Schloesser 1712; Buccleugh 970.

VI état; les onglets sont supprimés. Paris, etc.

VII état; la planche est retouchée; la partie supérieure du rideau est ombrée de tailles verticales régulières. C'est dans cet état que l'estampe se trouve dans le Recueil de Basan (voyez le № 17); les épreuves insérées dans le Recueil de Bernard sont encore plus mauvaises.

Atlas: 743. Brit. Mus. I; **744.** Brit. Mus. II; **745.** Brit. Mus. III; avec des retouches de Rembrandt au crayon; **746.** Rov. IV (réd.); **747.** Artaria V (réd.), la partie droite de la planche; **748.** Rov. VI (réd.); **749.** Rov. VII (réd.) la partie supérieure de la planche.

280. Jean Sylvius (voyez le № 267);— G. 260; Cl. 277; W. 282; Bl. 187; Mid. 155; Dut. 269. Signé: Rembrandt 1646. — 10.3 × 7.

I état; avec la grande égratignure dans le haut de la planche à droite et le fond sale, couvert de manière noire produite par la fleur de soufre. Coll. Rovinski; Coll. Holford.

Artaria; Wien Hof-Bib. Buccleugh 2630 (je ne connais pas d'autres épreuves).

II état; cette égratignure *) et le fond sale sont nettoyés; dans les belles épreuves on voit encore des taches de la fleur de soufre sur l'inscription qui est autour de l'oval. Kalle 1337; Liphart 1750; Didot 900; Schloesser 1100; Hébig 840; Webster 930.

Wilson mentionne, que l'exemplaire du duc de Buccleugh est le plus beau connu, et qu'il a été donné à Sylvius par Rembrandt lui même. Ça ne pouvait pas être, car la gravure a été faite par Rembrandt 8 ans après la mort de Sylvius, comme le dit l'inscription qui se trouve sur le portait même.

Note de Vosmaer: «Un portrait de Sylvius peint par Rembrandt en 1644 se trouvait dans la galerie Fesch sous le nom de Justus Lipse. Il fut acheté par M. Pereyre».

Atlas: 750. Rovinski I.

281. Utenbogaerd, le receveur, dit le Peseur d'or. — G. 261; Cl. 278; W. 283; Bl. 189; Mid. 138; Dut. 271. Avec le nom dans la marge à gauche: Rembrandt f. 1639. — 9.3 × 7.7.

I état; avec le visage blanc. Brit. Museum; Amsterdam; Wien Hof-Bib.; Paris; Hambourg; Dutuit; Brodhurst; Ed. Rotschild etc.

---

*) Cette égratignure commence à 1 p. 2 l. du coin supérieur droit et se dirige à droite en bas (4 l. + $11^1/_2$ l.).

Didot 6500; Buccleugh 4000; 2-e exempl. 1400; Danlos 5000 (en 1889).

II état; le visage est terminé. Wien Hof-Bib. extra; etc. Kalle 2100; Schloesser 1750; Danlos 1884, sur Japon, 800; 1889 idem, 1500. Il y a des exemplaires falsifiés: sans nom de Rembrandt et sans date. Albertina; vente Webster.

On cite dans le catalogue Verstolk un état intermédiaire (entre le I et le II) «avec les sacs d'argent moins travaillés». Je ne connais pas cette épreuve.

III état; la planche est artistement retouchée par Baillie. On voit de grandes tailles perpendiculaires au-dessous de la jambe du jeune garçon agenoullé. On a fait des épreuves sur chine et sur Japon de cet état. Albertina etc. Un exemplaire de cet état fut porté à la vente Kopenrath à Leipzig par Mrs. Gutekunst et Moeder jusqu'à 1700 marcs! On croyait que c'était un état «avec les sacs d'argent moins travaillés».

IV état; nouveau tirage sur du papier blanc; la planche existe dans le commerce.

Voici une note de Seymour-Haden sur ce portrait: «Le Peseur d'or (Ba. 281). Ici encore, nous avons un exemple du travail d'un copiste, Bol, travaillant, dans ce cas, en allant des extrémités vers le centre et préparant une planche que Rembrandt devait terminer en y ajoutant la tête. Nous la croyons faite d'après un tableau, qu'elle fut simplement ébauchée par le maître comme le «Rembrandt dessinant d'après le modèle», et ensuite donnée à Bol pour la finir, à l'exception de la tête et des épaules. Lorsque le maître l'aura complétée, l'oeil le plus inexpérimenté reconnaîtra immédiatement la différence entre son travail et celui de l'élève dans la tête du garçon agenouillé; entre le coffre, le tonneau et le tapis de la table et les accessoires du même genre dans la «Mort de la Vierge»; en un mot, la dissimilitude générale qui existe entre cette planche et la «Jeunesse surprise par la Mort», deux pièces exécutées à la même époque (S.-Haden, Rembrandt, Paris 1880; 25).

Atlas: 751. Wien Hof-B. I; **752.** Rovinski II; **753.** Dut. II (réd.); **754.** Rov. III (réd.).

282. Le petit Coppenol, célèbre calligraphe. — Little Coppenol. — Der kleine Coppenol. — G. 262; Cl. 279; W. 284; Bl. 174; Mid. 162; Dut. 257. Sans nom. Date présumée: 1636. — 9.7 × 7.

I état; avant les équerres et le compas sur le mur. British Museum; Amsterdam; Albertina; extra; Berlin (Coll. Buccleugh 7920); toutes sur parchemin; Rovinski, sur parchemin très fort; l'épreuve s'est rétrécie après l'impression et mesure: 6.7 × 5 (Coll. Buccleugh 270).

II état; avec les équerres et le compas; on voit un oeil de boeuf à gauche (comme dans le I état). Amsterdam; Berlin; Brit. Museum; Paris; Cambridge; Brodhurst; Rov.

III état; le visage de l'enfant et le front de Coppenol sont ombrés de tailles fines. Paris; Oxford; Brit. Museum; Albertina; Wien Hof-Bib.; Cambridge etc. Didot 200; Arosarena 435; Webster 650.

IV état; on voit un tryptique à la place de l'oeil de boeuf. Paris; Brit. Museum; Amsterdam; Harlem; Albertina; Berlin; Wien Hof-Bib. Didot 220 fr.

V état; le tryptique est effacé, mais imparfaitement. Albertina; Brit. Museum; Paris; Amsterdam; Wien Hof-Bib. etc.

VI état; l'oeil de boeuf est restitué, la planche est retouchée de tailles serrées et régulières. Albertina; Wien Hof-Bib.; Brit. Museum; Paris etc.

Atlas: 755. Berlin I; **756.** Rov. I; épreuve de la Coll. Buccleugh; sur parchemin, qu'on croyait antérieure à la I-re; **757.** Rov. II (réd.); **758.** Rov. III (réd.); **759.** Berlin IV; **760.** Dut. IV (réd.); **761.** Rov. V (réd.); **762.** Berlin VI (réd.).

283. Le grand Coppenol, portrait du même personnage. — The great Coppenol. — Der grosse Coppenol. — G. 263; Cl. 280; W. 285; Bl. 175; Mid. 174; Dut. 158. Sans nom; date présumée: 1658—1661. — 12.5 × 10.5.

I état; la planche n'est pas terminée; au fond blanc; Amsterdam; Brit. Museum; Wien Hof-Bib., extra; Paris; Cambridge (teintées sur le cuivre); lord Holford; bar. E. Rotschild; toutes les épreuves sur Japon. — Verstolk 2625 fr.

Claussin décrit deux états au «fond blanc»: «1. La colonne n'est légèrement ombrée que jusqu'au milieu de sa hauteur et l'habit est blanc sur la manche droite; 2. Cette manche est ombrée de tailles simples et légères; l'ombre de la colonne dépasse les trois quarts de sa hauteur; les deux états sont dans la bibliothèque de Paris»; il ajoute dans son supplément: «Les deux épreuves avec le fond blanc, décrites dans mon catalogue, font partie de l'oeuvre de Rembrandt à la bibliothèque du roi, à Paris. Ces épreuves, rares et remarquables par leur conservation, sont sur papier de Japon de la plus belle qualité».

Le catalogue Burgy mentionne un seul état au fond blanc; le catalogue Verstolk aussi un seul, I-er état de Bartsch. Je n'ai jamais vu l'épreuve du I état de Claussin.

II état; on voit un large rideau, qui remplit tout le fond; le triangle au-dessous du retroussis de la manche droite est ombré de deux tailles. Harlem; Brit. Museum. Mr. Brodhurst l'avait exposé au Burlington Club en 1877; ce dernier exemplaire est décrit dans le catalogue par S. Haden comme état intermédiaire entre le II et le III état de Wilson: «before the cross hatchings on the right sleeve, and some extra work on the curtain and background. On China-paper. From the duke of Buckingham's the Six, and Verstolk Collections» (Verstolk 1008 fr.). Middleton le range au notre II état.

III état; il y a sur le bras droit un travail régulier de tailles horizontales. Le triangle est ombré de trois tailles.

Note: On voit deux gros traits et un troisième plus mince entre eux, qui encadrent le bas de l'estampe à gauche; l'espace entre ces gros traits est couvert de courtes tailles diagonales allant depuis l'angle gauche à 1 pouce 7 lignes. Dans l'état suivant les trois traits du cadre ne forment qu'un seul gros trait.

IV état; le pli extérieur du rideau, à l'extrême droite, est ombré par une série de tailles descendantes très marquées, commençant à environ 6½ lignes au-dessous du coin d'en haut à droite; ces tailles suivent la courbe du pli. Amsterdam etc.

V état; la planche est retravaillée; le haut du rideau à droite est couvert de tailles horizontales.

VI état; la planche est retouchée et coupée; elle mesure: 5.10 × 4.11. On trouve dans le catalogue de la vente Marcus en 1770: «Il y a peu d'années, que la planche du grand Coppenol a été trouvée et qu'elle a été coupée». On a imprimé des épreuves sur chine. C'est dans cet état que la planche se trouve dans le Recueil de Basan et dans celui de Bernard (voyez le № 17) ces dernières sont très faibles, mais sans nouvelles retouches.

Atlas: 763. Wien HB. I; **764.** Brit. Museum II (réd.); **765.** Amsterdam III (réd.); **766.** Amsterdam IV (réd.); **767.** Rov. V (réd.) **768.** Rov. VI;

769. Rov. VII (réd.); **770.** Copie de Basan du I état (réd.).

284. Avocat Tolling; c'est Arnoldus Tollinx, inspecteur du Collège de médecine à Amsterdam. G. 264; Cl. 281; W. 286; Bl. 188; Mid. 170; Dut. 270. Sans nom; date présumée: 1654—1656. — 7.4½ × 5.6. Le plus rare de la section des portraits.

I état; la barbe est partagée en deux; le côté droit de la poitrine est ombré de deux tailles. D'après Middleton on connait 4 épreuves de cet état: Brit. Museum, extra; bar. Ed. Rotschild, extra (coll. Griffits, vendu en 1883 pour 38000 fr.); Amsterdam (?) et Paris (?).

Une épreuve mal encrée (maculature) se trouve dans la collection Auguste II à Dresde.

II état; la barbe est carrée; avant la troisième taille sur la poitrine. Vente Buccleugh 20000 fr. (Coll. Grose, Barnard, Pole Carew et Hawkins).

III état; avec la troisième taille sur la poitrine; la planche est rétouchée; les belles épreuves sont pleines de barbes. Paris; Brit. Museum (sur chine et une contre-épreuve); Wien Hof-Bib.; ? Amsterdam; Munich; Holford.

Dutuit, vente Hume (1886) 12.500 fr. épreuve pâle; Didot 1120 fr. épreuve très faible.

Le catalogue Verstolk mentionne un «état non décrit: le coude gauche fait un angle», vendu seulement 693 fr.

Blanc raconte l'anecdote suivante sur la vente de cette pièce: «Ce portrait est d'une si grande rareté que les connaisseurs se le disputent avec acharnement dans les ventes publiques, lorsqu'il vient par extraordinaire à s'y produire. Il me souvient à ce sujet d'avoir entendu raconter par un amateur français en réputation, qui habite Londres, qu'à la vente Pole Carew, qui eut lieu dans cette ville en 1835, il se passa une scène intéressante à propos d'une épreuve de l'Avocat Tolling. A cette vente se trouvaient les plus illustres curieux de l'Angleterre: lord Aylesford, lord Spencer, sir Astley, William Esdaile, Chambers Hall, Wilson, Maberly, M. Donnadieu, notre compatriote, grand collectionneur d'autographes, de dessins et d'estampes, le chevalier de Claussin, auteur d'un des Catalogues de Rembrandt, et en même temps les plus riches marchands de Londres: les Colnaghi, les Tiffin, les Smith, les Graves, les Evans. Jamais peut-être on ne vit de plus magnifiques estampes. Presque toute la collection de Pole Carew provenait des cabinets Barnard, Haring, Hibbert, lord Bute. Le portrait d'Asselyn, avec le chevalet, c'est-à-dire du premier état, fut vendu 39 livres 18 shillings (près de 1.000 francs); le portrait du ministre anabaptiste Anslo avait été poussé à 74 livres 11 shillings (1.800 francs): la Pièce de cent florins venait de monter à 163 livres (4.075 fr.). Enfin on mit sur table l'Avocat Tolling. C'était une épreuve admirable, presque unique, chargée de barbes, avec les bords raboteux, moins travaillée que celle du musée d'Amsterdam. Elle avait été achetée par. M. Pole Carew 56 livres seulement, à la vente de M. Hibbert, en 1809. La chaleur des enchères était à son comble. Toutes les physionomies paraissaient altérées. M. de Claussin respirait à peine. Quand l'estampe passa devant lui, elle avait-déjà monté à 150 livres! Il la prit d'une main tremblante, l'examina quelques temps à la loupe et mit 5 livres; mais en un tour de table, l'enchère s'éleva à 200 livres (5.000 fr.); le pauvre Claussin était pâle; une sueur froide ruisselait sur ses tempes. N'y pouvant plus tenir et sentant qu'il avait affaire à quelque puissance, il essaya de fléchir le compétiteur inconnu qui lui faisait une si rude guerre. Après avoir balbutié quelques mots en anglais, «Messieurs, reprit-il dans cette même langue qu'il parlait à peu près comme sa langue maternelle, vous me connaissez, je suis le chevalier de Claussin; j'ai consacré une partie de mon existence à dresser un nouveau Catalogue de l'oeuvre de Rembrandt, et à copier à l'eau-forte les plus rares estampes de ce grand maître. Il y a vingt-cinq ans que je cherche l'Avocat Tolling, et je n'ai guère vu ce morceau que dans les collections nationales de Paris et d'Amsterdam, et dans le portefeuille de feu Barnard, où se trouvait l'épreuve que voici. Si cette épreuve m'échappe, il ne me reste plus, à mon âge, d'espérance de la revoir. Je supplie mes concurrents de prendre en considération les services que mon livre a pu rendre aux amateurs, ma qualité d'étranger, les sacrifices que je me suis imposés toute ma vie pour composer une collection qui me permit de faire des remarques nouvelles sur ce bel oeuvre de Rembrandt....». Un peu de générosité, Messieurs, ajouta Claussin, pour sa péroraison; il avait déjà les larmes aux yeux. Ce speech inattendu ne fut pas sans produire quelque sensation. Beaucoup en furent touchés; quelques-uns souriaient, et racontaient tout bas que ce même M. de Claussin, qui était capable de pousser une estampe à quatre et cinq mille francs

était souvent rencontré le matin dans les rues de Londres, allant chercher deux sous de lait dans un petit pot.... Mais après un moment de silence, un signe fut fait à l'auctionner, une enchère fut criée..., et le marteau fatal tomba sur le chiffre 220 livres!.... On sut alors seulement que l'heureux acquéreur était M. Verstolk de Soelen, ministre d'État en Hollande».

Atlas: 771. Brit. Museum I; **772.** Paris II; **773.** Dutuit, épreuve faible.

285. Le bourguemaître Six.—

G. 265; Cl. 282; W. 287; Bl. 184; Mid. 159; Dut. 267.—9 × 7.2.

I état; avant le nom de Rembrandt et la date; on voit à la fenêtre un appui de pierre, qui monte jusqu'à la moitié du bras de Six. Amsterdam; Paris (payée en 1755 à la vente Chabannes 864 fr. (seules connues).

II état; l'appui de pierre est supprimé; on lit dans la marge d'en bas. Rembrandt f. 1647. (les chiffres *6* et *4* sont à rebours). Amsterdam; Brit. Museum; Albertina; Wien Hof-Bibl.; Auguste II; Dutuit; Berlin (toutes sur Japon).

Rob.—Dumesnil, 1924; Revil, 2700; Debois, 3000; Verstolk, 1879; Ferrol sur papier blanc, 5550; la même épreuve, Arozarena 5251; la même achetée par Didot 6250 et revendue 17000; Buccleugh 12500.

III état; on a ajouté dans la marge: *ian six ae 29;* les chiffres *6* et *4* sont remis dans le sens convenable. Les belles épreuves ont des barbes. Didot 710; Chamb. 7500 (épreuve exceptionnelle). Rovinski épreuve acheté par Suther en 1784 chez Basan pour 1600 livres tournois.

IV état; épreuves du nouveau tirage, du même état; grises de ton. La planche est dans la collection Six à Amsterdam. Dans le siècle dernier Gersaint assista en Hollande à une vente des descendants de Six; il y avait 25 épreuves de ce 3 état, qui furent vendues à 15 et 18 florins. J'ai acheté une pareille chez Colnaghi en 1864, encore assez tolérable, pour 150 fr.

La planche originale figurait à l'exposition d'Amsterdam en 1857.

Le bourguemaître Six (1618 + 1700) était ami intime de Rembrandt (voyez les № 112 et 208).

Atlas: 774. Paris I (réd.); **775.** Rov. III. Il est extrêmement difficile de faire une bonne phototypie d'après cette feuille.

Blanc décrit sous le № 185 un autre portrait de Six, qui est attribué à Rembrandt dans son oeuvre à Amsterdam; la phototypie de cette pièce se trouve dans l'Addition, à la fin du livre; Atlas № 997. M-r. Middleton la prend pour une copie d'une eau-forte de Bol (Bar. № 12), qui n'a aucune ressemblance avec les travaux de Rembrandt.

Dixième Classe. Têtes d'hommes de fantaisie.

286. Première tête Orientale.—

First oriental head. — Der erste orientalische Kopf (Jacob Cats).—G. 266; Cl. 283; W. 288; Bl. 173; Mid. 122; Dut. 283.—5.7 × 4.7; avec une inscription: Rembrandt geretuc (?) 1635; voyez le № 288).

I état; avec une place blanche sur le cou. British Museum (Verstolk 84 fr., unique).

II état; tout le cou est ombré. 60-200 fr.; Liphart 90; Didot 195; Hébig 135; Buccleugh 125.

III état; avec un trou au bout de la planche. Artaria. La planche originale dans cet état se trouve dans l'Aula à Göttingue.

Duchesne dans le catalogue Denon (1826) donna à ce portrait le nom de Jacob Cats. Blanc trouve qu'il ressemble au vieux Cats qui est peint par Gov. Flinck dans un tableau représentant ce Cats (1577 + 1660), donnant une leçon à Guillaume II, encore jeune (gravé par G. F. Schmidt), où l'on voit ce même personnage qui avait alors 56 ans. On voit au musée d'Amsterdam (№ 248) un autre portrait de Cats peint par Mirevelt en 1635 et gravé par Delff, qui diffère beaucoup de celui du № 286; Blanc présume que ça pouvait être le portrait d'un autre Jacob Cats, dont le nom est mentionné dans le Dictionnaire Biogra-

phique de Hoogstraten (Blanc, Catalogue P. 1861; II. 48).

Atlas: 776. Brit. Mus. I; **777.** Rov. II.

287. Seconde tête Orientale.—

Second head oriental. — Der zweite Orientalische Kopf. — G. 266; Cl. 284; W. 289; Bl. 288; Mid. 123; Dut. 284. Avec l'inscription: *Rembrandt geretucckerdt.* Date présumée: 1635.— 5.7 × 4.7.— Didot 150; Hébig 140; Buccleugh 175.

Atlas: 778. Rov.

288. Troisième tête Orientale.—

Third Head Oriental. — Der dritte Orientalische Kopf.—G. 266; Cl. 285; W. 290; Bl. 289; Mid. 124; Dut. 285. Avec une inscription: *Rembrandt geretuck 1635.* 5.10 × 5. Extrêmement rare. Paris; Amst.; Brit. Museum; Oxford; Albertina; Wien Hof-Bib.; Berlin; Dutuit; Artaria; Mossolof; Auguste II; Clément 1200 (1878); Griffits 3000 (Dutuit); Buccleugh 2000.

Il n'y a aucun doute que ces trois têtes (№ 286—288) sont gravées par Rembrandt; quant au mot énigmatique qui suit le nom de Rembrandt dans l'inscription, Bartsch l'avait lu: «*Rembrandt Venetiis 1635* (Rembrandt n'a jamais été pourtant à Venise). Blanc a cru voir dans l'inscription le mot *Rhenetus* signifiant *Rembrandt Van Rijn*; Vosmaer lit: *geretuckerdt*, mot hollandais qui veut dire «retouché»; il pense que les trois têtes Orientales sont gravées par Lievens et ont été retouchées seulement par Rembrandt*). On peut dire beaucoup pour et contre cette hypothèse; il faut remarquer néanmoins, que Lievens a copié les trois têtes Orientales et que ses copies sont bien inférieures aux originaux de Rembrandt.

Atlas: 779. Épreuve de Berlin; **780.** Épreuve de Dutuit.

Note de Seymour-Haden: «Les Trois Têtes orientales» (Ba. 286, 287, 288). Inutile de nous arrêter longtemps sur ces pièces, l'original de l'une d'elles avec ses yeux hagards par Lievens est là; nous la tenons pour celle qui a servi de type et pour supérieure à la copie avec retouches par Rembrandt. Quant à la signature, après un examen attentif, nous sommes convaincu que M. Vosmaer est dans le vrai en y lisant un mot hollandais qui signifie «retouché». Nous n'avons aucun doute que Lievens, et nul autre soit l'auteur de ces planches (S.-Haden, Rembrandt, Paris 1880; 23).

*) On trouve le mot «geretuckerd» plusieurs fois dans le catalogue des effets de Rembrandt vendus à cause de son insolvabilité en 1656: nature morte, tableau, ret. par. Rembrandt; la Vanité id.—id. (trois fois); la Samaritaine, id.; tête de mort, id.

289. Homme en cheveux. —

A young man in a Mezetin Cap. — Junger Mann mit Sammtbaret. — G. 267; Cl. 286; W. 291; Bl. 255; Mid. 125; Dut. 286. Avec monogramme: R. — Date présumée: 1635. — 5.9 × 5.1

I état; avant la mèche de cheveux au-dessous du nez. Paris; Brit. Museum; Albertina; et deux épreuves-maculatures (non encrées) à Brunswick et à Amsterdam.

Wilson mentionne une toute I épreuve, avant le monogramme; je ne l'ai pas trouvé dans aucune collection.

II état; avec cette mèche; 150—200; Didot 140; Hébig 200.

Middleton présume que cette superbe pièce est gravée par Lievens.

Atlas: 781. Albertina; **782.** Rov. II; **783.** Berlin II (réd.).

290. Vieillard à grande barbe.—

The Bust of an old Man with a large beard. — Schlafender Greis mit grosser Mütze. — G. 268; Cl. 287; W. 292; Bl. 286; Mid. 126; Dut. 287. Signé: Rembrandt f. Date présumée: 1632—40. — 4.2 × 3.9.

Mr. Artaria possède deux épreuves de cette pièce, l'une de la planche aux angles aigus et la seconde aux angles arrondis. Les I épreuves ont un peu de barbes; les II qui se trouvent dans le Recueil de Basan sont fort bonnes encore; celles même, qui se trouvent dans le Recueil de Bernard, sont encore supportables (voyez le № 17).

La pièce est gravée dans le goût de Castiglione, et dans la manière des trois têtes Orientales (Wilson); «le portrait est admirable», ajoute Blanc, non seulement par la vérité surprenante de l'expression, mais encore par le choix des traveaux, qui sont très librement conduits, même assez rudement, mais avec un sentiment exquis de ce qu'il fallait traduire du bout de la pointe.... Et c'est là que Mr. Middleton appelle une pièce un peu douteuse! Les amateurs en jugeront» (L'Oeuvre de Rembrandt; P. 1880; p. 265). S.-Haden et Middleton attribuent cette pièce à Lievens??

On voit à Amsterdam et à l'Albertina des épreuves tirées sur la planche teintée avant l'impréssion; elles sont toutes noires, on n'y voit

d'éclairés que le nez, la joue droite et une partie du manteau.

Atlas: 784. Rov.

291. Vieillard à grande barbe et tête chauve. — The bust of on old man, bald-headed, with a long beard. — Kahlöpfiger Greis. — G. 269; Cl. 288; W. 293; Bl. 285; Mid. 29; Dut. 288. Sans nom; date présumée: 1630. — 2.8 × 2.5

On voit dans l'Albertina une superbe épreuve sur un fond sale, provenant de craquelures du vernis lors de la morsure. On voit des dessins de Rembrandt de 1631, d'après le même modèle dans les collections De Vos, Teyler et Dupper (Vosmaer).

Atlas: 785. Rov.

292. Tête d'homme chauve. — Profile of a bald-headed man. — Kahlköpfiger Mann nach rechts. — G. 270; Cl. 289; W. 294; Bl. 272; Mid. 39; Dut. 289.

I état; la planche est plus grande: 4.4 × 3.7, avec la tête seule. On voit en bas le monogramme: Rt 1630. Paris extra; Brit. Museum, épreuve mal conservée; Amsterdam; Berlin, épreuve coupée; Wien Hof-Bib.

II état; de la planche terminée; on a mis le monogramme «Rt 1630» au bas de la planche une seconde fois. Paris; Brit. Mus.

Note: les deux états (I et II) sont décrits chez Bartsch vice-versa.

III état; la planche est réduite: 2.7 × 2.2; le fond ombré; on y voit une place grise au bord à droite, mal mordue par l'eau-forte. Buccleugh 90 fr.

IV état; la place grise dans le fond est reprise à la pointe sèche.

V état; on voit au bas de la planche à droite un petit trou (comme on en voit dans les № 54, 168 et 286). Albertina, épreuve de la planche usée.

Atlas: 786. Paris I; **787.** Berlin I, coupon; **788.** Paris II; **789.** Rov. III; **790.** Rov. IV.

293. Tête d'homme chauve, en contre-partie. — Profile of a bald-headed man, coarsely etched. — Kahlköpfiger Mann, nach links. — G. 284; Cl. 290; W. 308; Bl. 273; Mid. 41; Dut. 290. Sans nom; date présumée: 1630.

I état; la planche est plus grande: 4.10 × 2.7. Brit. Mus.; Berlin; Amsterdam; Artaria; Ed. Rotschild; Rov.

II état; les deux marges d'en haut et d'en bas sont coupées, la planche est réduite: 2.9 × 2.7. Brit. Mus.; Albertina; Paris; Wien Hof-Bib.; Amsterdam; Hébig 200; Buccleugh 450 fr.

Pièce très médiocre, mais très rare.

Atlas: 791. Rov; I.

294. Tête d'homme chauve. — Profile of a bald-headed man. — Kahlköpfiger Mann nach rechts. — G. 270; Cl. 291; W. 295; Bl. 274; Mid. 40; Dut. 291. — 2.1 × 1.7. Avec le monogramme Rt 1630.

I état; aux bords raboteux et fond sale; l'estampe a un tout autre aspect que dans les épreuves ordinaires. Amsterdam (unique).

II état; la planche est égalisée, le fond nettoyé. Rov. Wilson décrit une I épreuve avant le monogramme et la date; j'en ai une, qui est moins belle que l'épreuve avec date, et je pense que le manque du monogramme provient du tirage. Buccleugh, sans monogramme et date, 56 fr.

Atlas: 792. Amsterdam I; **793.** Rov. II; **794.** Rov. II; sans monogramme avec une différence dans l'impression.

295. Vieillard à grande barbe et calotte. — An old man with a great beard and calotte. — Greis mit grossem Bart und flacher Mütze. — G. 272; Cl. 272; rejetté dans tous les autres catalogues; gravé incontestablement par Bol. Sans nom. — 2.9 × 2.

I état; avant la retouche. Rov.

II état; avec des retouches; dans le Recueil de Basan (voyez le № 17).

III état; Mr. Artaria possède une épreuve encore plus moderne; l'oval est accusé à la gauche par de petits traits horizontaux et parallèles.

Atlas: 795. Rov. I.

296. Vieillard à tête chauve. — An old man with a bald head. — Greis mit geneigtem Kopf. — G. 273; Cl. 292; W. 296; Bl. 300; Mid. 95. Omise par Vosmaer; sans nom; date présumée par Mid. 1632. — 1.8 × 1.8.

I état; avec le nez blanc. Amsterdam (Verstolk 105 fr.; unique).

II état; le nez est couvert de tailles. Hébig 14; Buccleugh 56.

Atlas: 796. Amsterdam I; **797.** Rov. II.

297. Vieillard avec barbe frisée.— An old man with a beard. — Büste eines bärtigen Alten. — G. 274; Cl. 293; W. 297; Bl. 277; Mid. 61; Dut. 293. Avec monogramme: Rt 1631.— 2.1 × 1.9. Extrêmement rare.

I état; avant le monogramme et la date, Cambridge (Middleton). Je n'ai pas vu cette épreuve.

II état; avec le monogramme et la date; tout le côté gauche de l'habit est en barbes et en salissures. Paris; Amsterdam; Cambridge.

III état; la planche est ébarbée; le côté gauche de l'habit est ombré de contre-tailles irrégulières. Albertina; Dresde; Artaria.

IV état; le côté gauche est ombré de tailles et contre-tailles régulières. Coll. Auguste II; Dutuit. Vosmaer regarde cette pièce comme douteuse; Blanc l'admet avec certaines restrictions; Middleton la retient dans l'oeuvre de Rembrandt «vu que la signature ressemble bien à celle de Rembrandt»; il dit qu'il n'en connait que quatre exemplaires. Pièce très médiocre.

Atlas: 798. Paris II; **799.** Albertina III; **800.** Dutuit IV.

298. Vieillard à tête chauve incliné à droite. — Bust of a bald old man, with his mouth open. — Nach unten geneigter kahlköpfiger Greis. — G. 275; Cl. 294; W. 298; Bl. 275; Mid. 56; Dut. 294. Avec le monogramme Rt. 1631. — 2.7 × 2.1.

I état; les plis du manteau sur l'épaule gauche sont ombrés de hachures simples. Amsterdam; Brit. Museum; Berlin; Albertina. Rov.

II état; ces plis sont ombrés de contre-tailles; toute la partie gauche est ombrée de contre-tailles uniformes; on voit une petite place blanche sous le nez. Brit. Mus. etc.

III état; la petite place blanche sous le nez est couverte de trois petites tailles diagonales.

Middleton présume que le I état seul est de la main de Rembrandt; Dutuit attribue l'estampe à Van Vliet.

Atlas: 801. Rov. I; **802.** Brit. Mus. II; **803.** Rov. III.

299. Vieillard sans barbe. — Old man without a beard. — Greisenkopf mit hoher Pelzmütze. — G. 276; Cl. 295; W. 299; Bl. 302; Mid. 118; Dut. 295. Sans monogramme; date présumée 1631. — 1.8 × 1.2.

On voit à Paris une épreuve de cette feuille de la planche réduite (= 1.6 de hauteur); elle est falsifiée.

Atlas: 804. Rov.

300. Vieillard à barbe courte; cette pièce est décrite à la suite de la planche entière, № 366.

301. Autre tête semblable; ibidem.

302. Esclave à grand bonnet.— A Turkish slave. — Sklave mit grosser Mütze. — G. 278; Cl. 298; W. 302; Bl. 296; Mid. 81; Dut. 298. Sans monogramme. Date présumée par Mid.: 1631. Non classée par Vosmaer. — 1.5 × 0.7.

I état; l'ombre du bonnet ne monte pas jusqu'en haut. Amsterdam; Brit. Museum; Oxford; Wien Hof-Bib.; Berlin; Buccleugh 125.

II état; le bonnet est ombré par devant jusqu'en haut. Didot 21; Hébig 71.

Atlas: 805. Berlin I; **806.** Rov. II.

303. Esclave Turc; cette pièce est décrite à la suite de la planche entière. № 366.

304. Tête d'homme de face. — Bust of a man seen in front in a cap. — Kopf eines Greises en face. — G. 280; Cl. 300; W. 304; Bl. 265; Mid. 38; Dut. 300.

I état; la planche est plus grande: 3.7 × 2.9; avant le monogramme et la date; la tête seule est finie; elle est mal mordue par l'eau-forte. Paris; Wien Hof-Bib.; baron E. Rotschild (coupé) Francfort s. M.

II état; l'estampe est terminée; le fond est blanc; on voit le monogramme dans la marge d'en bas: Rt. 1630. Albertina; Paris; Amsterdam; Brit. Mus. (Verstolk 107).

III état; la planche est réduite: 2.10 × 1.3; le monogramme est placé en haut à gauche; Rt. 1630. Le fond est blanc.

IV état; la planche est retouchée; le fond est ombré

V état; le côté gauche de l'habit est couvert de tailles diagonales qui dépassent le bord gauche de la gravure.

VI état; le bord gauche est régularisé; on ne voit plus les bouts des traits qui le dépassaient.

Le catalogue Burgy mentionne 8 états de cette pièce: I et II de la grande planche; III et IV de

la petite planche au fond clair, «avec changements»; et quatre états: «avec le fond haché, avec changement, encore avec changement; avec le dernier changement».

Atlas: 807. Paris I; **808.** Héliogravure de l'oeuvre de Dutuit; le visage est retouché à la pointe; je crois que c'est une licence du retoucheur, vu que le visage n'est pas encore retouché dans notre II état; **809.** Albertina II; **810.** Paris III; **811.** Rov. IV; **812.** Paris V; **813.** Rov. VI.

305. Homme à bouche de travers. — Bust of a man with curling hair, and his underlip thrust out. — Mann mit verzogenem Mund. — G. 281; Cl. 301; W. 305; Bl. 259; Mid. 119; Dut. 301. Sans monogramme. Date présumée par Middleton: 1635; non classé par Vosmaer. 2.5 × 2.3.

I état; les belles épreuves sont au fond sale, avec des égratignures sur le visage. Paris. etc. Buccleugh 62.

II état; la planche est retravaillée ou pour mieux dire gatée par des travaux à la roulette. Amsterdam; je ne connais pas d'autres épreuves.

Atlas: 814. Amsterdam; **815.** Rov.

306. Vieillard chauve à courte barbe. — Old man with a short beard. — Greis mit kurzem Bart, nach rechts. — G. 282; Cl. 302; W. 306; Bl. 294; Mid. 120; Dut. 302. Sans nom; date présumée: 1635. — 2.6 × 2.1.

Les I épreuves ont les bords raboteux et le fond sale. Amsterdam; British Museum; Francfort s. M. etc. Wilson cite un I état de la planche une peu plus large; Gutekunst (1886) cite une épreuve «von unregelmässiger Platte».

Atlas: 816. Rov.

307. Homme avec bonnet. — A man in a fur cap, stooping. — Kopf eines Mannes mit Pelzmütze. — G. 283; Cl. 303; W. 307; Bl. 264; Mid. 58; Dut. 303. Avec monogramme Rt. 1631. — 2.9 × 2.2

I état; le côté droit du nez est blanc.

II état; le front et l'habit sont retouchés à la pointe.

III état; le côté droit du nez est ombré; les lèvres et le menton couverts de tailles uniformes.

IV état; toute la planche est retouchée de tailles rudes et uniformes. Les quatre états à Amsterdam. Les états I et II sont rares: Rov. II. 120 fr.; IV. 70 fr. Gutekunst 1887.

Atlas: 817. Amsterdam I; **818.** Rov. II; **819.** Amsterdam III; **820.** Rov. IV.

308. L'Homme faisant la moue. — A man in the action of grimace. — Der Mann mit aufgeworfenem Mund. — G. 285; Cl. 304; W. 309; Bl. 263; Mid. 60; Dut 304. Sans nom; date présumée par Mid.: 1631; non classé par Vosmaer. — 2.9 × 2.3.

I état; à l'eau-forte pure. Paris; Brit. Museum; Berlin; Munich.

II état; la planche est retouchée au burin. Amsterdam; Harlem; Brit. Museum; Bruxelles etc. Danlos, 1882, 200 fr.

III état; tout le fond est sabré de tailles diagonales parallèles. Artaria.

Tous les trois états sont fort rares.

Atlas: 821. Rov. I; **822.** Rov. II; **823.** Artaria III.

309. Vieillard à grande barbe. — An old man with a large white beard. — Greis mit grossem weissem Bart. — G. 286; Cl. 305; W. 310; Bl. 283; Mid. 81; Dut. 305. Avec monogramme: RH. 1630. — 3.7 × 3. Pièce assez rare.

I état; avant les retouches au burin; on voit dans les deux coins d'en bas des places blanches. Paris; Amsterdam; Brit. Museum; Berlin; Dresde etc. Didot 85; Hébig 202; Buccleugh 350; Webster 125.

II état; les places blanches sont couvertes de travaux; je l'ai copié sur l'héliogravure de l'oeuvre de Dutuit; je n'ai pas rencontré de pareilles épreuves. Middleton dit qu'on attribue cette superbe feuille à F. Bol. !?!

Atlas: 824. Dresde I; **825.** Rov. I; avec différence dans l'impression; **826.** Copie de l'héliogravure de l'oeuvre de Dutuit.

310. Jeune homme à mi-corps. — A young man, at half length. — Ein junger Mann in halber Figur. — C'est le jeune prince d'Orange, d'après Blanc; il figure dans le tableau de Flinck gravé par G. F. Schmidt (voyez le № 286). Vosmaer conteste formellement cette désignation. — Gers. 287; Cl. 306; W. 311; Bl. 177; Mid. 148; Dut. 306. Signé: Rembrandt f. 1641 (?). 3.6. × 2.6. Dans les belles épreuves le nom de Rembrandt est couvert de taches de

manière noire; à droite, tout près du bord de la planche à 7 lignes du coin du haut on voit 10 petites tailles diagonales de la pointe sèche. Ces tailles ont disparu bien vite par l'effet du tirage. Liphart 360; Didot 200; Knowles 144; Hébig 262; Buccleugh, 150.

Atlas: 827. Rov.

311. Homme avec chapeau à grands bords. — A man with a broad brimmed hat and ruff. — Ein Mann mit breitem Hut. — G. 288; Cl. 307; W. 312; Bl. 260; Mid. 28; Dut. 307. — Avec monogramme: Rt. 1630. — 2.11 × 2.5. Pièce rare.

I état; avant le monogramme, avec une tache d'oxyde sous l'oeil gauche. Brit. Museum; Paris; Wien Hof-Bib.; Mossolof; Rovinski (Muller 1884; 100 fr.).

II état; avec le monogramme; il y a des retouches à la pointe sèche au bord gauche du chapeau. On voit à Berlin trois épreuves de cette superbe feuille: 1, avec une tache d'oxyde sur la joue droite et sous l'oeil gauche; au fond sale; 2, au fond nettoyé; 3, les taches d'oxyde effacées; tous les trois avec le monogramme et la date. Toutes ces différences proviennent de l'impression; on ne voit pas de différence dans les travaux. Je n'insiste pas trop sur le I état.

III état; On voit à Copenhague une épreuve retouchée rudement; le chapeau est tout noir.

Atlas: 828. Rov. I; **829.** Rov. II.

312. Vieillard à grande barbe. — Old man with a large beard, and fur cap. — Greis mit grossem Bart. — G. 289; Cl. 308; W. 313; Bl. 278; Mid. 64; Dut. 308. Sans monogramme; date présumée par Mid.: 1631; non classé par Vosmaer. 2.3 × 2.

I état; les tailles, dont le buste est couvert par devant, ne descendent pas tout-à-fait jusqu'au bord inférieur droit de la planche. British Museum. Buccleugh 160.

II état; le buste est travaillé jusqu'au bas de la planche. Didot 35; Hébig 37.

Atlas: 830. Brit. Mus. I; **831.** Rov.

313. Vieillard à barbe carrée. — Old man with a square beard. — Greis mit viereckigem Bart. — G. 290; Cl. 309; W. 314; Bl. 269; Mid. 131; Dut. 309. Avec le nom; Rembrandt f. 1637. — 3.6 × 3.1. Superbe pièce assez rare. Paris; Amsterdam; Brit. Museum etc.

Le catalogue Verstolk mentionne deux états de cette pièce; dans le 2-e les plis du manteau, le bonnet et la barbe sur la joue droite «sont plus ombrés». (I = 11; II = 9 flor.). Dutuit décrit deux états: 1, avec 4 plis sur l'épaule et 2, avec 3 plis seulement. Je n'ai jamais rencontré des épreuves avec les différences données pour le II état par Dutuit et dans le catalogue Verstolk.

Atlas: 832. Rovinski.

314. Vieillard à barbe carrée et bonnet. — An old man with a square beard and a cap. — Büste eines Alten mit breitem Barte und einer Haube auf dem Kopfe. — G. 290; Cl. 310; W. 315; Bl. 279; Mid. 59; Dut. 310. Date présumée: 1631.

I état; la planche est plus grande: 3.3 × 2.9. C'est une ébauche à l'eau-forte pure. Amsterdam (unique).

II état; la planche est réduite: 2.9 × 2.5; avec le monogramme Rt en haut à gauche. Extr. rare. Paris; Berlin; Amsterdam; Brit Museum.

Atlas: 833. Brit. Mus. I; **834.** Brit. Mus. II.

315. Vieillard à barbe pointue. — Old man with a pointed beard. — Greis mit kahler Stirn und grossem Bart. — G. 292; Cl. 311; W. 316; Bl. 284; Mid. 63; Dut. 311. Avec le monogramme: Rt. 1631. — 2.6 × 2.5.

I état de la planche au fond sale et bords raboteux; tout noir de barbes. On voit *avec peine* le monogramme et l'année (mal imprimés). Brit. Museum (unique).

II état; le fond est nettoyé et la planche ébarbée.

III état; la planche est retouchée à la pointe sèche.

Atlas: 835. Brit. Mus. I; **836.** Rov. II; **837.** Rov. III.

316. Tête de face riante; Portrait de Rembrandt riant. — Portrait of Rembrandt, full face, laughing. — Lachender Mann mit flacher Mütze. — G. 294; Cl. 29; W. 29; Bl. 218; Mid. 25; Dut. 29. Avec monogramme: Rt 1630. — 1.10 × 1.7.

I état; la planche aux bords raboteux et au fond sale; on voit le bout de l'oreille gauche; le contour de l'écharpe à droite n'est pas profilé. Paris; Amsterdam; Wien Hof-Bib.; Albertina (planche ébarbée).

II état; l'écharpe est profilée à droite. Brit. Mus.; Artaria.

III état; on ne voit plus le bout de l'oreille: il est couvert de cheveux. Berlin.

IV état; la planche est retouchée; l'épaule droite est ombrée de tailles diagonales parallèles. Berlin; Paris; Rov. (40 fr.).

V état; la planche est retouchée encore une fois; on voit dans le haut et à droite deux grands traits échappés de la pointe sèche. Rov. (20 fr.).

Atlas: 838. Paris I; **839.** Artaria II; **840.** Berlin III; **841.** Rov. IV. **842.** Rov. V.

317. Vieillard à barbe droite.

— Profile of a man with a short thick beard. — Büste eines Alten mit geradem Barte und kurzen Haaren. — G. 295; Cl. 312; W. 317; Bl. 298; Mid. 69; Dut. 312. Avec le monogramme: Rt 1631. — 1.9 × 1.5. Pièce médiocre, mais très rare. Paris; Amsterdam; Brit. Museum; Harlem; Berlin; Auguste II; Albertina; Hof-Bib.; Harlem; Artaria; Rovinski. Verstolk 73; Buccleugh 262.

Atlas: 843. Rov.

318. Philosophe avec un sablier.

— A Philosopher, with an hour-glass. — Der Philosoph mit der Sanduhr: Rejetté par Vosmaer. — G. 296 et 385; Cl. 313; W. 318; Bl. 113; Mid. 15; Dut. 313. Date présumée par Mid.: 1630. — 2.1 × 1.10. Pièce assez rare, gravée, comme le dit Bartsch sur bois (ou plutôt sur étain) la seule, que Rembrandt ait exécuté dans ce genre; très médiocre. J'en ai trouvé deux états dans les grandes collections:

I état; on voit 6 petits traits sur la tête morte, qui est près du sablier. Brit. Mus.; Paris; Amsterdam; Aug. II; Artaria; Rov. — Liphart 375; Hébig 402; Buccleugh 350.

II état; ces traits sont effacés; la barbe est tout-à-fait blanche. Paris; Amsterdam; Berlin; Cambridge. Il y a au Brit. Mus. et dans la coll. Auguste II des épreuves avec la barbe blanche, où l'on voit encore les 6 traits sur la tête morte. — D'après mon avis ce sont deux planches différentes.

Le catalogue Verstolk mentionne l'épreuve à la barbe blanche comme un tout I état, Wilson (et Seymour-Haden) donne un III état avec le monogramme et la date à gauche: Rt 1630. Je n'ai jamais vu de pareilles épreuves. On voit à Amsterdam et au Brit. Museum deux épreuves de cette pièce, imprimées sur parchemin trempé dans l'eau bouillante avant l'impression. Les deux épreuves se sont fortement rétrécies après le tirage et mesurent: 1.6 × 4. Voyez sur ce mode d'imprimer les № 282 (petit Coppenol), 276 (Lutma) et 300 (vieillard à barbe courte).

Atlas: 844. Rov. I; **845.** Dut. II.

319. Homme avec trois crocs;

portrait de Rembrandt. — Portrait of Rembrandt in a cap and feather. — Rembrandt's Brustbild mit Schnurr- und Knebelbart und Mütze. — G. 297; Cl. 28; W. 20; Bl. 224; Mid. 47; Dut. 28. Sans monogramme; date présumée: 1631.

I état; la planche est plus grande: 2.2 × 1.9; le vêtement sur l'épaule droite est blanc. Paris; Brit. Museum; Berlin; épreuve retouchée au pinceau.

II état; le vêtement est terminé. Artaria; Brit. Museum.

III état; la planche est réduite: 1.10 × 1.6; au-dessus de l'épaule droite on voit quatre petits traits, c'est une trace de l'ombre qui se voit dans les I et II états. Rov. (100 fr.).

IV état; la planche est retouchée; on ne voit plus les traces de l'ombre. Dutuit.

V état; le contour inférieur du bonnet est refait; il présente une ligne presque droite. Rov. (20 fr.).

VI état; la planche est retouchée encore une fois; le zigzag qu'on voyait à droite en bas dans les états III—V, s'est effacé.

Je possède un petit cahier avec différentes gravures, entre autres les №№ de Rembrandt: 300, 319, 326 et 327. L'épreuve du № 319 y est du VI état, de la planche tout-à-fait usée.

VII état; la planche est retouchée librement par une main maladroite. Artaria les états II—VII.

Atlas: 846. Paris I; **847.** Berlin I, avec des retouches au crayon; **848.** Artaria II; **849.** Rov. III; **850.** Dut. IV; **851.** Rov. V; **852.** Rov. VI; **853.** Artaria VII.

320. Tête d'homme avec bonnet coupé;

Rembrandt aux yeux hagards. — Portrait of Rembrandt with haggard eyes and a mutilated cap. — Kopf Rembrandt's mit abgeschnittener Mütze. — G. 298; Cl. 33; W. 33; Bl. 217; Mid. 24; Dut. 33. Avec le monogramme: Rt 1630.

I état; la planche est plus grande: 1.11 × 1.9; aux bords extrêmement raboteux. Albertina.

II état; la planche est réduite: 1.10 × 1.7. Les belles épreuves ont les bords raboteux. Berlin; Brit. Museum.

Atlas: 854. Rov.

321. Homme à moustaches relevées et assis. — A man with mustaches in a high cap, sitting. — Männliches Brustbild mit Bart und hoher Mütze. — G. 299; Cl. 314; W. 319; Bl. 266; Mid. 36; Dut. 314. Avec le monogramme: Rt 1630.

I état; la planche est plus large: 3.10 × 3.3. le bout du manteau ne touche pas au coin droit de la planche; on voit un trait échappé, qui coupe l'oreille droite de l'homme. Brit. Museum (bords raboteux); Amsterdam; Berlin; (Muller 100 fr.). Galichon 135; Didot 95; Buccleugh 260.

II état; la planche est réduite en largeur; 3.10 × 3.1; le manteau touche le coin droit de la planche.

III état; la planche est retouchée; on a effacé le bout du manteau qui touchait le coin droit de la planche. Dans le Recueil de Basan (voyez le № 17).

Atlas: 855. Rov. I; **856.** Rov. II; la partie inférieure de l'estampe.

On prétend que c'est le portrait du Juif Philon; on cite à l'appui un tableau attribué à Rembrandt dans la Galerie Tchager à Insbruck, représentant ce même personnage, et qui figure dans le catalogue Smith sous le nom du Juif Philon. Mr. Middleton dit avoir vu une épreuve du II état de la planche de Rembrandt, sur laquelle le mot Philo était gravé d'une manière apparente. Ce portrait se trouve imité deux fois dans l'oeuvre de Lievens et une fois dans celui de Van Vliet. Blanc trouve qu'il ressemble à J. Cats (1-re tête Orientale; Dutuit II, 97). Vosmaer remarque que ce même modèle a servi à la tête de Pilate, dans l'Ecce Homo de 1633 (№ 77).

322. Tête à bonnet; portrait de Rembrandt. — Bust of a man in a cap. — Büste eines Mannes, der Kopf mit kurzen Haaren, en face, und mit einer Mütze bedeckt. — G. 322; Cl. 315; W. 320; Bl. 297; Mid. 46; Dut. 315. Très rare.

I état; la planche est plus grande: 2.3 × 2.1, avec le monogramme: Rt 1631. Amsterdam; Paris.

II état; la planche est réduite: 1.10 × 1.9. Sans monogramme et date. Brit. Museum; Dresde; Rov.

Blanc mentionne 4 états de cette pièce: I grande planche, avant le monogramme et la date; Didot, unique; II = notre I état; III, plus travaillé (avec le monogramme et la date; Wilson le donne comme II état) et IV=notre II-d état. (Oeuvre de Rembrandt; P. 1880. p. 271); il ne dit pas où il a vu son III état; je n'ai pas retrouvé l'exemplaire de Didot et je ne saurai dire s'il est tiré de la grande ou de la petite planche.

Atlas: 857. Paris I; **858.** Rov. I, épreuve falsifiée; **859.** Rov. II.

323. Homme avec bandelette au bonnet. — A man's head with the cap and chin stay. — Der Mann mit der Kappe. — G. 301; Cl. 316; W. 321; Bl. 295; non classé par Vosmaer; Rej. par Middleton qui l'attribue à Van Vliet; Dut. 316. — 2 × 1.5. Ext. rare. Paris; Amsterdam; Brit. Mus.; Wien Hof-Bib.; Albertina; Auguste II. Munich; Verstolk 63 fr.

Atlas: 860. Rovinski.

324. Vieillard à tête chauve.— Bust of a man bald-headed. — Greis mit kahlem Kopf. — G. 302; Cl. 317; W. 322; Bl. 276; Mid. 57; Dut. 317. Avec le monogramme: Rt 1631. — 2.5 × 2.2.

I état; le contour du nez présente une ligne noire, avec une barbe; on voit des bouts de cheveux frisés sur la tête. Rov. Buccleugh 325 fr.

II état; le contour du nez est affaibli; les bouts de cheveux sont effacés. Rov.

III état; on voit une ride entre les sourcils et une autre entre le nez et la bouche; la planche est retouchée. Rov.

IV état; la planche est retouchée durement au burin; la tête est couverte de tailles parallèles uniformes. Dutuit.

Atlas: 861. Rov. I; **862.** Rov. II; **863.** Rov. III; **864.** Dutuit IV.

325. Vieillard à barbe carrée fort large. — An old man with a very large beard. — Greis mit sehr grossem Bart, nach vorn geneigt. — G. 304; Cl. 318; W. 323; Bl. 282; Mid. 30; Dut. 318. Avec le monogramme: Rt. 1630. — 3.4 × 2.10.

I état; l'ombre près du bord gauche monte jusqu'au monogramme. Berlin.

II état; les trois quarts de cette ombre sont

effacés. Artaria mentionne une III épreuve «avec les yeux du vieillard retravaillés».

Atlas: 865. Berlin I; **866.** Rov. II.

326. Tête grotesque. — A grotesque head in a high fur cap. — Grotesker Kopf. — G. 305; Cl. 319; W. 324; Bl. 301; Mid. 98; Dut. 319. Sans monogramme; date présumée: 1635. — 1.5 × 1.11.

I état; le cou est presque blanc. Dutuit. Buccleugh 61.

II état; il est ombré à demi. Rov.

III état; il est ombré dans toute sa longeur. Rov. Une épreuve de la planche tout-à-fait usée de cet état est insérée dans le petit cahier dont j'ai parlé au № 319; cette épreuve est imprimée sur une même feuille avec le № 327.

IV état; la planche est retouchée; la joue et le nez sont ombrés de nouveaux travaux. Rov.

Didot les 4 états 100 fr.

Atlas: 867. Rov. I; **868.** R. II; **869.** R. III; **870.** R. IV.

327. Autre petite tête grotesque. — Another grotesque head with the mouth open. — Kleiner grotesker Kopf. — G. 306; Cl. 320; W. 325; Bl. 299; Mid. 97; Dut. 320. Sans monogramme; date présumée: 1635. — 1.3 × 1.1.

I état; avant les tailles croisées au bas de l'épaule droite; avec un trait échappé au-dessus du bonnet; l'épreuve est toute noire de barbes. Amsterdam.

II état; le trait échappé est effacé et les barbes sont coupées; l'estampe a un tout autre aspect. Dutuit; Albertina; Artaria; Berlin. Rov. Buccleugh 14 fr.

III état; avec des contre-tailles sur l'habit à gauche. Artaria.

IV état; épreuve retouchée de la planche tout-à-fait usée. On la trouve imprimée sur une même feuille avec le № 326. Rov.

Atlas: 871. Amsterdam I; **872.** Dut. II; **873.** Rov. III; **874.** Rov. IV.

328. Homme qui peint. — A man painting. — Der Maler vor der Staffelei. — G. 307; Rejetté dans tous les autres catalogues. — 2.7 × 2.4. On lit vers le haut de la droite: *W. drost*, ce qui fait présumer que ce morceau représente le portrait du peintre Drost, élève de Rembrandt. Wien Hof-Bibliothek. Je ne connais pas d'autres épreuves. Il n'y a rien de Rembrandt dans cette mauvaise feuille.

Atlas: 875. Wien HB.

329. Buste de jeune homme, au chapeau retroussé. — Bust of a young man: in an octagon. — Büste eines jungen Mannes mit aufgestülptem Hute. — G. Sup. 124; Cl. 321; W. 326; Bl. 254; Rejetté par Vosmaer et Middleton; Dut. 321. Sans monogramme. 4 × 3.4.

I état; le haut du chapeau est très clair. Paris; Amsterdam.

II état; il est partout uniforme; sous le menton, à gauche, on voit une nouvelle mèche de cheveux. Paris: Knowles 76.

Planche médiocre; Blanc et Vosmaer ont des doutes sur cette pièce: Rembrandt n'a jamais travaillé au pointillé qui se voit sur cette pièce.

Atlas: 876. Paris I; **877.** Paris II.

330. Buste de jeune homme, gravé au trait. — Bust of a young man lightly sketched. — Büste eines jungen Mannes, ganz leicht im Umrisse gestochen. — G. Suppl. 125; Cl. 322; W. 327; Bl. 256; Mid. 163; Dut. 322. C'est Clément de Jonghe. Sans monogramme; date présumée par Midl.: 1651; non classé par Vosmaer. 3.5 × 2.5. Amsterdam; épreuve unique fort pâle; on y distingue avec peine les contours.

Atlas: 878. Cop. de Dutuit; **879.** Cop. de Quantin.

331. Buste de jeune homme, au bonnet orné de plumes. — Bust of a young man in a mezetin cap with a feather.— Junger Mann, die Haube mit zwei Federn geziert. — G. Sup. 126; Cl. 323; W. 325; non cité par Vosmaer et rejetté par Blanc et Middleton; Dut. 323. Sans monogramme. 3.5 × 2.5. Assez rare. Berlin; Wien Hof-Bib.; Paris; Bruxelles etc.

De Vries et Roever l'attribuent à Samuel van Hoogstraten: ils ont vu sur une épreuve les lettres S. v. H. tracées à la main. Jolie feuille qui n'a rien de commun avec la manière de Rembrandt.

Atlas: 880. Rov.

332. Buste d'homme à cheveux crépus; Rembrandt aux cheveux crépus. — Rembrandt with frizzled hair and strongly shaded. — Rembrandt mit gekräuselten Haaren. —

G. sup. 127; Cl. 324 et 12 du Sup.; W. 34; Bl. 227; Mid. 43; Dut. 34. Non cité pas Vosmaer. Extr. rare. Sans monogramme; date présumée par Mid.: 1631. — 2.6 × 2.5.

I état; de la planche mal mordue par l'eau-forte; avant les contre-tailles dans le fond aux deux coins d'en haut. Wien Hof-Bib.; Amsterdam; Brit. Mus.; Artaria (épr. mutilée).

II état; retouché à la pointe; avec les contre-tailles dans le fond. Dresde; Auguste II; Albertina (Japon); Brit. Mus.; Amsterdam; Artaria. Didot 250 fr.

Atlas: 881. Amsterdam I; **882.** Amsterdam II.

333. Buste de vieillard au nez aquilin. Cette feuille est décrite à la suite de la grande planche № 366.

384. Buste de vieillard; décrit ibidem.

335. Buste d'homme avec bonnet orné de plumes. — Bust of a man in a ruff, with feathers in his cap. — Büste eines Mannes, die Mütze mit zwei Federn geziert. — G. Sup. 130; Cl. 327; W. 331; Bl. 261; Mid. 2; Dut. 326. Sans monogramme; date présumée: 1635. — 1.2 × 1.

I état; le buste est au contour. Amsterdam.

II état; on a ajouté quelques tailles descendantes; le fond du revers est teinté. Amsterdam. On voit sur l'épreuve les lettres S. v. H. (à la main) c'est pourquoi De Vries et Roever l'attribuent à Samuel van Hoogstraten (Oud Holland. 294).

Atlas: 883. Amsterdam I; **884.** Amster. II; **885.** Héliogravure de l'oeuvre de Dutuit, qui présente des différences avec les № 883 et 884; je n'ai pas vu de pareilles épreuves.

336. Tête d'homme aux cheveux crépus, de forme octogone. — Portrait of Rembrandt in an octagon. — G. Sup. 131; Cl. 31; W. 31; Bl. 221; Mid. 20; Dut. 31. — Avec le monogramme RH; date présumée: 1631. — 1.6 × 1.4. Très rare. Paris, 2 épr.; Brit. Mus.; Amsterdam; Berlin; Albertina, 2 épr.; Artaria; Francfort; Rov. (acheté chez Gutekunst 1887 pour 875 fr.; épreuve de la Coll. Buccleugh).

Atlas: 886. Rovinski.

337. Buste de vieillard à barbe blanche. — Bust of an old man with a white beard. — Büste eines Alten mit weissem Barte. — G. Sup. 132; Cl. 328; W. 332; Bl. 280; Mid. 96; Dut. 327. Extr. rare. Date présumée: 1635.

I état; la planche est plus grande (2.1 × 1.10?), le vieillard est nu-tête; l'épreuve unique du British Museum est mal conservée et rognée de tous les côtés.

II état; de la grande planche (2.1 × 1.0); le vieux est coiffé d'un bonnet; avec le monogramme RH. Paris.

III état; la planche est réduite: 1.11 × 1.8 sans monogramme. Amsterdam; Harlem; Rovinski.

Atlas: 887. British Museum I; **888.** Paris II; **889.** Rovinski III.

338. Jeune homme en buste, Rembrandt en buste. — Portrait of Rembrandt when young; a Bust. — Rembrandt in seiner Jugend mit borstigen Haaren. — G. Sup. 133; Cl. 30; W. 30; Bl. 230; Mid. 7. — Avec le monogramme RH 1629 (à rebours). British Museum; Amsterdam (les seules connues). Bartsch le croit gravé sur étain; Vosmaer l'a rejetté de l'oeuvre de Rembrandt; Middleton l'a admis après avoir trouvé au Brit. Museum un dessin semblable de Rembrandt. Cette pièce parait être gravée à double pointe (Blanc); elle est assez médiocre.

Atlas: 890. Brit. Museum.

339. Le nègre blanc. — The white negro, or morisco. — Der weisse Neger. — Cl. 329; W. 333; Dut. 328. Rejetté par Blanc et Middleton. 4.5 × 3.9. Sans monogramme.

Très rare. Amsterdam; Brit. Mus.; Hambourg; Francfort; Wien Hof-Bib.; Copenhague; Auguste II; Hambourg; Bruxelles; Artaria. Didot 3005; Hébig 1790.

D'après De Vries et Roever, le nom du graveur est écrit en haut: *A. de Hae*; il est répété dans le fond à droite: A. d. H. S. ce qui doit désigner: A de Haas ou A. de Haen. Bartsch dit «qu'il n'y a ni nom ni date sur ce portrait, mais qu'il est indubitablement de Rembrandt». Claussin et Wilson regardent cette estampe comme étant des débuts de Rembrandt. Robert-Dumésnil s'exprime ainsi dans son catalogue: «Nous ne pouvons nous ranger à l'avis de M. Bénard qui, dans le catalogue Paignon-Dijonval, rejette ce portrait de l'oeuvre de Rembrandt». Blanc et Middleton n'ont pas admis cette pièce (Dutuit; II, 107).

Atlas: 891. Dutuit.

Onzième Classe. Portraits de femmes.

340. La grande mariée Juive.— The great Jewish bride. — Die grosse Judenbraut. — G. 311; Cl. 330; W. 337; Bl. 199; Mid. 108; Dut. 329. — 8.1 × 6.2.

I état; il n'y a que la tête qui soit finie et le haut du fond. Brit. Museum; Paris (extra); Amsterdam; Albertina (extra, coll. Barnard); bar. Ed. Rotschild (coll. Didot); Dutuit; Seymour-Haden (achetée chez Clément pour 4000 fr.); etc. Didot 4005. On voit à la Wien Hof-Bibliothek une épreuve-maculature de cet état, tirée sur une planche mal encrée, à la manière de celles de Lutma (voyez le № 276), Asselin (277) et l'homme en cheveux (289). Wilson mentionne une pareille épreuve.

I état; la planche est terminée; les mains et le bas du peignoir sont clairs; au bas de la gauche, sur le tapis, on voit la lettre R. (à rebours) et la date: 1634. Amsterdam; Brit. Museum; Dutuit; Berlin. Verstolk 315. Cet état est plus rare que le I.

III état; les mains sont couvertes de tailles diagonales, allant de droite à gauche. Brit. Mus.; Paris; Amsterdam; Harlem etc. D'après Claussin dans les belles épreuves de cet état on voit un point noir sur la joue de la fiancée. Webster 825 fr. (avec ce point).

IV état; le mur à droite est divisé en assises. Brit. Museum; Paris etc.

Blanc dit, que c'est le portrait de la femme de Rembrandt, et qu'il a été gravé par Rembrandt en 1634, cet à dire l'année même de son mariage; il présume que la fiancée Juive № 340 ressemble beaucoup à la femme de Rembrandt № 19, ainsi qu'à la femme en cheveux № 347 et № 342. Un tableau peint par Rembrandt ou l'on voit la grande mariée (№ 340) en Betsabée suivie de la mère de Rembrandt, a été gravé par Haid en manière noire sous le nom de «Mistress of Rembrandt». Ce tableau existait à Londres dans le cabinet Donnadieu. Buchanan, dans ses «Memoirs of painting», dit que ce tableau appartenait au duc de Carignano à Turin, fût acheté par Lord Maynard et revendu à Sir H. Mildmay. Smith, dans son catalogue des peintres a décrit le tableau d'après la gravure de Haid (Blanc; P. 1881; II. 128). Wurzbach (Beilage zur Allg. Zeitung, 1878, № 79) voit aussi dans le № 340 le portrait de Saskia; il ajoute, que le portrait original peint par Rembrandt se trouve à Madrid(?) et que la gravure de Haid a été faite d'après une copie.

Note de Seymour-Haden sur cette pièce: «La belle tête de la femme de Rembrandt, Saskia (Ba. 340), alors sa fiancée, attire maintenant notre attention; le premier état, en particulier, à cause du brillant extraordinaire de l'exécution et de la manière habile dont elle est éclairée, et aussi parce qu'elle est une preuve de ce que peut perdre une planche, même dans les mains de Rembrandt, lorsqu'on veut la compléter par des reprises de travaux. A en juger par l'ombre que projette la tête, la pièce, dans son premier état, semble avoir été exécutée en face d'une fenêtre ordinaire, et la position de la même ombre, dans les états subséquents, indique qu'elle a été complétée dans l'atelier, — et il est inutile de dire ce qu'elle a perdu de ses qualités lumineuses» (S.-Haden, Rembrandt, Paris 1880, 20).

Atlas: 892. Brit. Museum I; **893.** Dutuit; photolithographie assez grossière; **894.** Berlin II; **895.** Amsterdam III; **896.** Dutuit II, réd.; **897.** copie de l'héliogravure de Durand, réd. (Paris 1875; édition Lièvre), avec des différences dans le fond (des assises de pierre sur le mur à droite, qu'on ne voit pas dans les autres épreuves du II état), qui sont dues, peut-être, à la main du retoucheur; **898.** Rov. IV. (réd.).

341. Etude pour la grande mariée Juive. — Study for the Jew Bride.— Die Studie zur grossen Judenbraut. — G. Sup. 162; Cl. 331; Bl. 239; Rejettée par W. et Mid. Dut. 330. Date présumée par Vosmaer: 1634. — 5 × 3.6. On lit sur la poitrine de la femme en toutes lettres le nome de *Bol.*

I état; avant la taille échappée sur le nez. Paris etc. Didot 385; Hébig 440.

II état; avec cette taille. Rov. (Clément 1878, 100 fr.)

Atlas: 899. Dutuit I; **900.** Rov. II.

342. La petite mariée Juive. — The little Jewish bride; W. Saint Catherine. — Die kleine Judenbraut. Cl. 332; W. 338; Bl. 200; M. 135; Dut. 331. Signée: Rembrandt f. 1638.— 4 × 2.10. Il y a quelques barbes dans les belles épreuves. Paris extra; Brit. Museum id.; Dresde; Berlin etc. Liphart extra 250; Didot 390; Hébig 301; Buccleugh 525.

Hollar, contemporain de Rembrandt, a copié cette pièce sous le nom de la femme de Rembrandt; Blanc est persuadé que c'est le portrait de Saskia Uylenburg, la même qui figure dans les №№ 19, 340 et 347.

Atlas: 901. Rov.

343. Vieille femme assise. — Portrait of an old woman sitting. — Rembrandt's Mutter mit schwarzem Schleier. — G. 313; Cl. 333; W. 339; Bl. 196; Mid. 54; Dut. 332. Avec le monogramme: Rt. f.; date présumée: 1631. — 5.5 × 4.9.

I état; l'ombre au-dessous du fauteuil n'est formée que de deux tailles légères. Amsterdam (unique).

II état; cette ombre est fortifiée d'une troisième taille. Paris; Amsterdam; Cambridge, toutes marges extra; etc. Hébig 493; Kalle 201; Knowles 325; Didot 596; Buccleugh 700; Webster 490.

III état; un second trait contourne le nez; le point noir que l'on voyait sous le nez dans l'état précédent a disparu.

IV état; la planche est coupée en ovale. Amsterdam sur Japon fort; Wien Hof-Bibl. sur papier blanc; épreuves de la planche tout-à-fait usée.

Atlas: 902. Amsterdam I; **903.** Rov. II.

344. Autre vieille femme assise; aux gants noirs. — Old woman sitting looking to the left. — Rembrandt's Mutter mit schwarzen Handschuhen. — G. 313; Cl. 334; W. 340; Bl. 197; Mid. 92; Dut. 333. Avec le nom: Rembrandt f.; date présumée par Mid.: 1632. — 5.6 × 4.3.

I état; avec le nom de Rembrandt. Paris; Brit. Museum; Amsterdam; etc.

II état; la planche est retouchée artistement; on voit au-dessus du nom de Rembrandt un doigt. Dans le Recueil de Basan (voyez le № 17).

«La mère de Rembrandt assise, aux gants noirs (Ba 344) mérite toute notre attention, parce qu'elle est représentée avec des bandeaux de veuve, par suite du décès d'Harmen son père, et que Rembrandt a saisi cette occasion de signer son nom tout au long, tandis que jusqu'alors, sa signature avait été, ainsi qu'on l'a démontré, R. H.» (Rembrandt Harmens zoon, ou fils de Harmen). — Seymour-Haden, Rembrandt, Paris 1880; — 20.

Atlas: 904. Rovinski I; **905.** Rov II.

345. La liseuse. — A young woman reading. — Lesendes junges Mädchen. — G. 314; Cl. 335; W. 341; Bl. 242; Mid. 109; Dut. 334. Signée: Rembrandt f. 1634. — 4.6 × 3.8.

I état; le nez est plus court; la planche n'est pas d'équerre sur la gauche. Brit. Mus.; Berlin.

II état; le trait carré a été rentré à la gauche: il empiette sur le livre; le bras et l'oeil gauches sont retravaillés; le contour du nez repris. Paris; Amsterdam; Brit. Museum; Dutuit; etc. Buccleugh 760.

III état; le nez est allongé par une double ligne. Paris; Brit. Museum etc.; Liphart 125.

Atlas: 906. Berlin I; **907.** Dutuit II; **908.** Rov. III.

346. Vieille femme méditant sur un livre. — An Old Woman meditating after reading. — Eine alte Frau lesend. — G. 315. Signé: Rembrandt f. 1634. — 4.5 × 3.7.

La planche de cette pièce n'a jamais existé et les deux épreuves qu'on voit au British Museum et à Paris, sont imprimées au moyen de deux planches de Rembrandt, le № 345 (la liseuse) et le № 352 (Tête de la mère de Rembrandt); Dutuit croit que c'est une falsification du peintre Peters.

Atlas: 909. Paris.

347. Femme coiffée en cheveux. — A young Woman with a head-dress of pearls. — Rembrandt's Frau mit offenem Haar. — G. 317; Cl. 337; W. 342; Bl. 201; Mid. 107; Dut. 335. Signée: Rembrandt f. 1634. — 3.3 × 2.6.

I état; avant la boucle d'oreille. Dutuit (Hébig 443 fr.).

II état; avec cette boucle d'oreille. Copenhague et Amsterdam extra etc. Liphart 187. Vente Buccleugh: «1-st state; $^1/_4$ inch larger at the bottom than in the 2-d. state». 200 fr. Je ne vois pas de différence dans les travaux du I et II état de Dutuit; l'exemplaire du II état est encore plus beau que celui du I-er. Je n'ai pas vu l'exemplaire de Buccleugh.

On prend ce portrait pour celui de Saskia que Rembrandt a épousé cette même année (1634). Voyez le № 340.

III état; On voit à Munich une épreuve de cette pièce de la planche tout-à-fait usée et retouchée; la planche est réduite: 2.8 × 2.1.

Atlas: 910. Paris II, avec barbes, au fond sale; **911.** Rovinski, épreuve plus claire, extra.

348. Vieille femme coiffée à l'orientale. — An old woman with her hand on her breast. — Rembrandt's Mutter mit Spitzenhaube. — G. 316; Cl. 338; W. 343; Bl. 198; Mid. 55; Dut. 336. Avec le monogramme: Rt. 1631.— 5.5 × 4.9.

I état; l'ombre derrière le fauteuil est prolongée à la hauteur de la tête. Amsterdam; Brit. Musenm; Wien Hof-Bibliothek.

II état; le haut de l'ombre est effacé. Brit. Mus.; Paris etc. Didot 290. Il y a des épreuves de cet état tirées de la planche très fatiguée.

III état; la planche est fort usée; le contour du visage est renforcé; l'ombre du fond est reprise par de nouvelles tailles verticales, qui la prolongent jusqu'au bord gauche de la planche. R.

Atlas: 912. Wien HB. I; **913.** Rov. II; **914.** Rov. III; la partie gauche de la planche.

349. Buste de la mère de Rembrandt. — Rembrandt's mother. — Rembrandt's Mutter mit der Hand auf der Brust. — G. 318; Cl. 339; W. 344; Bl. 195; Mid. 53; Dut. 337. Avec le monogramme: Rt. 1631. — 3.6 × 2.5.

I état; eau-forte pure. Amsterdam.

II état; le fond est retravaillé à la pointe sèche.

III état; la planche est retouchée rudement; le visage a changé de caractère. On voit en bas une inscription de Watelet: Rt. 1631. C. H. W. Reparavit 1760. Bruxelles.

IV état; cette inscription est effacée. Dans le Recueil de Basan. (voyez le № 17).

V état; la planche est retouchée au burin de tailles uniformes et recemment. Une héliogravure de cet état se trouve dans l'Oeuvre de Rembrandt de M-r Dutuit.

Atlas: 915. Amsterdam I; **916.** Rovinski II; **917.** Rov. IV; **918.** Rov. V.

350. La vieille qui dort; avec lunettes. — An old woman sleeping. — Schlafende alte Frau. — G. 303; Cl. 340; W. 345; Bl. 244; Mid. 116; Dut. 338. Date présumée: 1635. — 2.7 × 1.11. Pièce superbe. Amsterdam; Albertina; Brit. Museum; etc. Kalle 300; Liphart; 240; Galichon 310; Didot 365; Knowles 325; Hébig 205. Buccleugh 300; Webster 250.

Atlas: 919. Rovinski; extra.

351. Tête de la mère de Rembrandt regardant en bas. — Head of an old woman, etched no lower than the chin. — Kopf von Rembrandt's Mutter, nach unten blickend. — G. 319. Cl. 341; W. 346; Bl. 191; Mid. 101; Dut. 339.

I état; la planche est plus grande. 1.10 × 1.6. Sans nom ni date. Brit. Museum (unique).

II état; la planche est réduite: 1.7 × 1.6; avec le nom: Rembrandt f. 1633. Rare. Amsterdam; Albertina; Wien Hof-Bib.; Berlin; Paris. etc. Galichon 150; Didot 115; Knowles 201; Hébig 50; Buccleugh 200 ($^1/_4$ inch larger at the bottom).

III état; la planche est retravaillée à la roulette. Brit. Museum.

Middleton remarque que les retouches sont faites de la même main qui a retouché la fuite en Egypte № 52. On voit à Francfort (Städl. Museum) une épreuve de la planche tout-à-fait usée.

Atlas: 920. Brit. Mus. I; **921.** Rov. II.

351 bis. La même tête répetée en contre-partie; sans nom ni date. 1.10 × 1.6$^1/_2$; on voit une fraise autour du cou de la vieille et quelques autres changements dans la composition, mais le travail des deux planches est le même. Superbe petite pièce. Amsterdam (où elle est mise dans les pièces douteuses); Rovinski. Rembrandt s'est répété quelquefois dans ses compositions; la tête de la femme du № 367 présente une copie exacte de la femme du № 368 et aussi en contre-partie, comme c'est la cas du № 351 bis.

Atlas: Rovinski, **922.**

352. Tête de la mère de Rembrandt. — Another head of an old woman, etched no lower than the chin. — Kopf von Rembrandt's Mutter. — G. 320; Cl. 342; W. 347; Bl. 192; Mid. 6; Dut. 340.

I état; la planche est plus grande; le visage seul est gravé; le reste est dessiné à la pierre noire. Amsterdam de la Coll. Van Leyden; épreuve rognée à gauche.

II état; la planche est réduite: 2.4 × 2.5; avec le monogramme: Rt. 1628. Albertina; Harlem; Berlin, extra; etc. Knowles 300; Hébig 110; Buccleugh 175. On voit à Paris et à Francfort des épreuves de la planche tout-à-fait usée. Voyez le № 346, falsifié avec cette planche.

Atlas: 923. Amsterdam I; **924.** Rov. II.

353. Buste de la mère de Rembrandt; tête de vieille tournée à gauche. — The Mother of Rembrandt. — Rembrandt's Mutter. Sans monogramme; Cl. 344; Bl. 194; Dut. 342. — 2.11 × 2.4. Albertina (unique). Pièce non citée par Vosmaer et justement rejettée par Wilson et Middleton.

Atlas: 925. Albertina.

354. Tête de la mère de Rembrandt; Vieille au beau caractère. — Bust of an old woman, lightly etched. — Brustbild von Rembrandt's Mutter. — G. 321. Cl. 343; W. 348; Bl. 193; Mid. 5; Dut. 341. Avec le monogramme: Rt. 1628. — 2.5 × 2.4.

I état; la tête seule est finie; épreuve d'essai comme si elle a été dessinée au crayon. British Museum (unique).

II état; la planche est finie. Kalle 168; Didot 110; Hébig 135; Buccleugh 205; Webster 175. Il y a des épreuves de la planche tout-à-fait usée. Stuttgart.

Atlas: 926. Brit. Mus. I; **927.** Paris épreuve forte au fond sale; **928.** Rov. épreuve plus claire, extra.

355. Vieille avec voile noir. — An old woman in a black veil. — Alte mit schwarzem Schleier. — G. 322; Cl. 345; W. 349; Bl. 245; Mid. 17; Dut. 343. Avec le monogramme: Rt. 1631. — 2.2 × 2.

I état; Claussin cite un I état de la collection Marcus où le voile n'était que simplement ébauché (avant les points entre les tailles); Bartsch donne le dessin du I état dans lequel: «l'epaule n'a de doubles tailles qu'au milieu de l'ombre». Je n'ai pas vu cet état.

II état; le voile est ombré de simples tailles diagonales avec des points entre eux. Des contretaillles sont ajoutées dans l'ombre à droite (de l'épaule droite). Amsterdam. Rov. etc.

III état; on a ajouté quatre petits traits horizontaux au-dessus de l'oeil gauche. Rov.

IV état; le voile est ombré d'une contretaille; on ne voit plus les points. Dresde; Artaria; Albertina; Paris.

V état; la planche est retouchée; le cou qui était blanc, est ombré de simples tailles. Brit. Mus.; Rov.; Berlin; Artaria.

VI état; on voit une ligne entre les deux rides sur le front. Artaria.

Atlas: 929. Remarques du I et II états, d'aprés le catalogue de Bartsch; **930.** Rov. II; **931.** Rov. III; **932.** Paris IV; **933.** Rov. V; **934.** Artaria VI.

356. Jeune fille avec panier. — A woman with a basket. — Das Mädchen mit dem Korb. — G. 323; Cl. 346; W. 350; Bl. 240; Mid. 151; Dut. 344. Sans monogramme; date présumée: 1634. Les belles épreuves ont un fond sale et des barbes. 40 — 125 fr. Buccleugh 125. Dutuit mentionne deux états dont l'un est de la planche plus large de 2 millimètres. Je n'ai pas remarqué de différences dans les travaux et dans les dimensions des planches dans les épreuves qu'on voit au British Museum et à Berlin et qu'on a marqué comme étant de deux états différents.

Atlas: 935. Rov.

357. Mauresse blanche. — A Morisco. — Die Weisse Negerin. — G. 324; Cl. 347; W. 351; Bl. 241; rejetté par Middleton; Dutuit 345. Date présumée: 1635.

I état; la planche est plus grande: 4.3 × 3.3. avec le monogramme en haut. Rt. — Paris; Amsterdam. Buccleugh 312.

II état; la planche est réduite: 3.7 × 2.10; le monogramme est coupé; Hébig 82.

Atlas: 936. Berlin I; **937.** Rov. II.

358. Tête de femme âgée, à la guimpe; Bust of a woman, the lower part oval. — Büste einer alten Frau mit Haube. — G. 325; Cl. 348; W. 352; Bl. 243; Mid. 68; Dut. 346. Sans monogramme. Date présumée par Mid.: 1631. Non citée par Vosmaer.

I état; la planche est plus grande: 2.8 × 2.9. Brit. Mus.; Amsterdam,

II état; de la planche réduite: 2.8×2.2. Buccleugh 100.

Atlas: 938. Brit. Mus.; I; **939.** Rov. II.

359. Femme avec grande cornette. — A woman in a large hood. — Frau mit grosser Haube. — G. 326; Cl. 349; W. 353; Bl. 202; Mid. 150; Dut. 347. Sans monogramme; date présumée: 1640. — 2.4 × 1.11. Didot 115; Buccleugh 125.

Blanc prétend que c'est le portrait de Saskia (femme de Rembrandt) malade; on voit au musée du Louvre un dessin de Rembrandt lavé au bistre, représentant cette même femme malade et assise sur un lit (voyez la reproduction de ce dessin dans l'ouvrage de Leroy, Paris, Rapilly, 1857). On trouve cette femme dans la Pièce de cent florins.

Atlas: 940. Rov.

360. Tête de vieille; au buste tronqué. — An old woman's head. — Kopf einer Alten. — G. 327; Cl. 350; W. 354; Bl. 246; rej. par Middleton. Dut. 348. Avec le monogramme. RH. Date présumée: 1632. — 1.4 × 1.7. — Wilson décrit deux états, dont le I moins travaillé et le II plus travaillé; je n'ai trouvé qu'un seul état dans les collections que j'ai étudié. Amsterdam; Paris; Berlin; Wien Hof-Bib.; Albertina; Dresde; Dutuit; Mossolof; Rovinski. Rare.

Atlas: 941. Rovinski.

361. Femme lisant. — A woman reading. — Die lesende Frau, in halber Figur, sitzend. — G. 328; Cl. 351; W. 355; Bl. 247; Dut. 349; rejetté par Vosmaer et Middleton. Sans monogramme. — 3.11 × 3.9.

Amsterdam; Albertina. Pièce très médiocre.

Atlas; 942. Amsterdam.

362. Vieille portant lunettes.— An old woman reading. — Eine, alte Frau die Brille auf der Nase. — G. Sup. 140; Cl. 352; W. 356; Bl. 248; Mid. 149; Dut. 350. Sans monogramme. — 2.10 × 2.6. Brit. Mus.; Amsterdam; date présumée par Mid.: 1641; non citée par Vosmaer. Didot 2650 fr.

Altas; 943. Brit. Museum.

Douzième Classe. Etudes de têtes et griffonnemens.

363. Griffonnemens où se voit la tête de Rembrandt. — The head of Rembrandt and other studies. — Skizzenblatt mit Rembrandt's Kopf. — G. 329; Cl. 353; W. 357; Bl. 237; Mid. 136; Dut. 351. Sans monogramme; date présumée: 1634.

I état; la planche est plus grande: 3.9 × 4.2; avec une tâche au-dessus de la tête. Amsterdam; Brit. Museum; Cambridge; Albertina; Wien Hof-Bib. Verstolk 609.

II état la planche est réduite: 3.8 × 3.10. Brit. Mus. (avec le fond teinté); Paris etc. Didot 130; Hébig 170; Buccleugh 186; Weber 37.

Middleton cite un III état à Amsterdam de la planche coupée, avec la tête seule; c'est tout bonnement un coupon d'une épreuve du II état; on n'y voit pas les bords de la planche.

Atlas: 944. Wien H.-B. I; **945.** Rov. II.

364. Griffonnemens avec un taillis, une étude de cheval etc.— Part of a horse, and other sketches. — Das Studienblatt mit dem Pferde. — Gers. 330; Cl. 354; W. 358; Bl. 348; Mid. 166; Dut. 352. Sans monogramme; date présumée par Mid.: 1652; non citée par Vosmaer. 5.1 × 4. British Museum (Japon); Cambridge, 2 épreuves, dont l'une fut achetée par Ed. Rotschild en 1878 pour 7.701 fr.

Atlas: 946. Brit. Mus.

365. Etudes de six têtes, au milieu desquelles est le portrait de la femme de Rembrandt. — Rembrandt's Wife, and five other heads. — Studienblatt mit 6 Köpfen; dabei Rembrandt's Frau.— G. 331; Cl. 355; W. 359; Bl. 249; Mid. 129; Dut. 353. Signé: Rembrandt 1636. — 5.7 × 4.7.

I état; on voit des égratignures sur le visage de la femme en profil qui est en bas. Albertina extra; Berlin id.; Paris etc.

II état; la planche est retouchée; on voit deux traits échappés très légers, qui s'étendent à partir du turban du Turc jusqu'aux cheveux de Saskia.

Dans le Recueil de Basan; l'épreuve est assez bonne encore. Les épreuves du Recueil de Bernard ont un fond sale; la planche est tout-à-fait usée.

Atlas: 947. Rov. I.

366. Griffonnemens avec cinq têtes. — A sheet of sketches. — Ein Blatt mit fünf Köpfen. — G. 332; Cl. 356; W. 360; Bl. 308; Mid. 83; Dut. 354. Date présumée: 1635, Vosm.; 1631, Mid.

I état; de la planche complète, avec le monogramme en haut. RH (à rebours) 3.8 × 4.7. Albertina, extra.

II état; de la planche complète; elle est coupée dans le bas; la tête du vieillard, qui est à gauche en haut, mal mordue par l'eau-forte dans le I état, est retouchée. Paris.

On voit au Brit. Museum et à Harlem des épreuves de la partie droite de la planche, avec 3 figures; ce ne sont pas des états de la planche coupée mais simplement deux coupons d'une épreuve complète: on n'y voit pas l'empreinte des bords de la planche.

Bartsch mentionne deux états de la planche complète: I, où se trouve la sixième tête sur la gauche du haut de la planche, vue de face; et II, sans cette 6-e tête, que Rembrandt a effacée avec le brunissoir, dont on aperçoit les marques sur l'estampe. La 6-e tête est effacée sur les deux épreuves connues (Albertina et Paris); je n'ai jamais vu d'autres.

Atlas: 948. planche complète, Albertina I; **949.** planche complète, Paris II.

La planche № 366 a été divisée en cinq petites planches*), qui sont décrites dans le catalogue de Bartsch sous les №№ 143, 300, 303, 333 et 334; nous les décrivons ici à la suite de la grande planche, comme nous l'avons fait pour le № 36:

(Bartsch № 143). **Vieillard vu par le dos.** — An old man seen from behind. — Der vom Rücken gesehene Greis. — G. 141; Cl. 142; W. 143; Bl. 109; Mid. 86; Dut. 141. — 2.8 × 1.8.

I état; sur la planche complète de l'Albertina on le voit jusqu'aux genoux (№ 948).

---

*) Je pense que cette planche est tombée dans les mains d'un amateur maniaque, qui s'est amusé de la couper en morceaux et d'en faire une série d'états avec des retouches très maladroites. Il en a imprimé fort peu d'épreuves qui sont pour cela extrêmement rares.

II état; sur la planche de Paris; il est plus court; rogné en bas (№ 949).

III état; sur une petite planche: 2.8 × 1.8; avec le collet et une petite corne (sur l'épaule gauche) blancs. Paris; Amsterdam etc.

IV état; la petite corne est ombrée de deux petites tailles; le collet, a reçu de nouveaux plis. Wien HB; Rov. vente Buccleugh 81 fr. etc.

V état; le collet, le cou et l'habit sous la ceinture sont ombrés de contre-tailles.

VI état; l'estampe est retouchée; tout l'habit est couvert de doubles et triples tailles assez régulières.

Atlas: 950. Paris III; **951.** Rov. IV; **952.** Albertina V; **953.** Rov. VI.

(Bartsch № 300). **Vieillard à barbe courte.** — Bust of a man with a beard from ear to ear. — Kopf eines Greises mit flacher Mütze und offenem Mund. — G. 277; Cl. 296; W. 300; Bl. 291; Mid. 88; Dut. 296. — 1.6 × 1.3.

I état; sur la planche complète de l'Albertina (№ 948).

II état; sur la planche complète de Paris, (№ 949).

III état; sur une petite planche: 1.6 × 1.3, le contour de la veste ne va pas jusqu'en bas. Brit. Museum; Paris etc.

IV état; ce contour est prolongé jusqu'en bas; l'habit est encore blanc. B. M.; Amst.; Rovinski acheté à la vente Buccleugh pour 81 fr.

V état; toute la chemise est couverte de tailles horizontales. Rov. acheté chez Amsler en 1884, pour 60 fr.

VI état; toute la chemise est ombrée de tailles horizontales et verticales: on trouve cette planche imprimée (dans cet état) sur une même feuille avec le № 121 de l'atlas. Voyez les № 121 et 326.

Atlas: 954. Paris III; **955.** Rov. IV; **956.** Rov. V; **957.** Rov. VI.

(Ba. № 301). **Autre tête semblable.** — An old man with a short beard. — Ein ähnlicher Kopf aber kleiner. — G. 277; Cl. 297; W. 301. 0.11 × $0.11^{1}/_{2}$; Amsterdam, unique. Ce n'est qu'une épreuve sur parchemin fort qui fut bouilli avant l'impression, et qui, en se rétrécissant après, avait produit une épreuve en miniature, que Bartsch, Claussin et Wilson ont pris pour une planche à part.

Atlas: 958. Amsterdam; **959.** Copié d'après l'héliogravure de Dutuit; je ne connais pas de pareille épreuve.

(Ba. № 303). **Esclave Turc.** — A turkisch slave. — Der Türkische Sklave. — G. 279; Cl. 299; W. 303; Bl. 293; Mid. 87; Dut. 299.

I état; sur la planche complète de l'Albertina (№ 948).

II état; sur la planche complète de Paris (№ 945); on a ajouté au bas de la figure une branche(?).

III état; sur une petite planche: 1.5 × 0.10.

IV état; la planche est retouchée avec des tailles très fines; on la prendrait pour une toute autre estampe. Brit. Mus.; Berlin; Paris; Wien H.-B.; Aug. II; Artaria etc.

Atlas: 960. Brit. Mus. III; **961.** Rov. IV.

(Ba. № 333). **Buste de vieillard au nez aquilin.** — Bust of an old man with an aquiline nose. — Büste eines Alten mit langer Nase. — G. Sup. 128; Cl. 325; W. 329; Bl. 292; Mid. 85; Dut. 324.

I état; sur la planche complète de l'Albertina (№ 948).

II état; sur la planche complète de Paris (№ 949).

III état; sur une petite planche: 1.10 × 1.2; on voit à droite presque toute la tête du chat; avec l'ombre derrière le dos de la figure à gauche. Copié dans l'édition de Quantin.

IV état; la planche est réduite: 1.4 × 1; on ne voit qu'une petite partie de la tête du chat; avec des retouches à la pointe sèche. Berlin; Buccleugh 350.

V état; le bonnet et l'habit sont retouchés avec de grosses tailles. Berlin.

VI état; le visage et le cou sont retouchés durement, le bonnet est tout noir. Artaria, épreuve rognée.

VII état; l'habit est retouché; on ne distingue plus les deux grands plis qu'on voyait dans les états précédents. Artaria.

VIII état; le bonnet et l'habit sur l'épaule droite sont sabrés de tailles et contre-tailles uniformes. Coll. Aug. II.

IX état; on a sabré avec de pareilles tailles l'épaule gauche du vieux. Paris.

X état; la planche est retouchée avec de nouvelles tailles et contre-tailles. Dans l'oeuvre de Rembrandt de Dutuit; copie de l'héliogravure.

Atlas: 962. Paris III; **963.** Berlin IV; **964.** Berlin V; **965.** Artaria VI; **966.** Artaria VII, **967.** Aug. II à Dresde VIII; **968.** Paris IX; **969.** Dutuit X.

(Ba № 334). **Buste de vieillard.** — Bust of an old man seen nearly in profile. — Büste eines Greises mit hoher Stirne und sehr langem Barte. — G. Sup. 129; Cl. 326; W. 330; Bl. 290; Mid. 84; Dut. 325.

I état; sur la planche complète de l'Albertina (№ 948); le côté gauche de la tête est mal mordu par l'eau-forte.

II état; sur la planche complète de Paris; la tête est retouchée à la pointe sèche (№ 949).

III état; sur une petite planche: 1.4 × 1; le bas de l'habit est coupé. Albertina; Paris; Brit. Museum.

IV état; avec des contre-tailles sur l'épaule droite; on a ajouté au vieux une grande moustache. Dutuit; Albertina; Artaria. Dans l'épreuve d'Amsterdam la moustache est effacée.

V état; la planche est retouchée; elle a perdu son caractère primitif (comme le № 303 dans son IV état). Paris.

Atlas: 970. Paris III; **971.** Dutuit IV; **972.** Paris V.

367. Etudes de trois têtes de femmes. — Three heads of women. — Drei Frauenköpfe. — G. 333; Cl. 357; W. 361; Bl. 250; Mid. 115; Dut. 355. Sans monogramme; date présumée: 1636. — 4.8 × 3.10.

I état; on n'y voit que la tête du haut (c'est la femme de Rembrandt). Berlin; Paris; British Museum; Amsterdam; Ed. Rotschild.

II état; avec les trois têtes. La tête d'en bas est répétée dans le № 368; elle ressemble aussi à la grande mariée Juive, № 340. Les belles épreuves ont le fond couvert d'égratignures. Galichon 290; Didot 120; Hébig 120; Buccleugh 160.

Atlas: 973. Berlin I; **974.** Rov. II.

368. Trois têtes de femmes, dont une qui dort. — Three heads of women, one asleep. — Drei weibliche Köpfe, darunter eine schlafende Frau. — G. 334; Cl. 358; W. 362; Bl. 251; Mid. 130; Dut. 356. Signé: Rembrandt f. 1637. — 4.11 × 3.7.

I état; avec des places mal mordues par l'eau-forte. Buccleugh 130.

II état; ces places sont éteintes par de tailles et contre-tailles régulières, bien fines; on les voit près de l'oeil droit de la femme d'en bas. Dans le Recueil de Basan (voyez le № 17).

III état; on voit en bas, à droite et à gauche de grandes taches d'oxyde. Rov.

Atlas: 975. Rov. I; **976.** Rov. III; le bas de l'épreuve.

On trouve dans le Catalogue Santarelli un tout I état non décrit: «avant des tailles verticales sur le capuchon de la femme à droite, qui marquent le contour de la figure, et avant les contre-tailles serrées sur les deux plis extérieurs, à droite du même capuchon». Je n'ai pas vu cette épreuve.

369. Griffonnemens gravés dans plusieurs sens de la planche. — Two women in separate beds, and other sketches. — Skizzenblatt mit mehreren Darstellungen, darunter eine im Bette liegende Frau. — G. 335; Cl. 359; W. 363; Bl. 122; Mid. 144; Dut. 357. Sans monogramme; date présumée: 1632—1640. — 5.1 × 5.7.

Amsterdam; Wien Hof-Bibl.; Ed. Rotschild, extra; etc. Didot 235; Hébig 350; Buccleugh 750. On trouve des coupons de cette épreuve; j'en ai vu à Amsterdam (les deux hommes d'en bas); et dans la Coll. Vesselofski (la vieille d'en haut de la gauche). La planche originale n'a pas été coupée comme le dit M-r Dutuit, j'en ai vu des épreuves tout-à-fait faibles. (Coll. Auguste II.).

Atlas: 977. Rovinski.

370. Griffonnemens où se voit le portrait de Rembrandt. — Rembrandt's head and sketches. — Skizzenblatt mit Rembrandt's Kopf. — G. 337; Cl. 360; W. 364; Bl. 238; Mid. 82; Dut. 358. Avec le nom et la date; d'après Bartsch: RH. 1651; d'après Vosmaer: RH. 1631.

Seymour-Haden a classé cette pièce à l'année 1651; M-r. Strätter avance que c'est le portrait du père de Rembrandt. Je suis de l'avis de Vosmaer (qui lit 1631) que c'est le portrait de Rembrandt et non celui de son père, qui avait en 1631, 66 ans. L'estampe est signée du monogramme de Rembrandt, qu'on ne trouve que dans les eaux-fortes gravées dans ce temps et du vivant de son père. Les belles épreuves de cette pièce, assez rare ont un fond sale. Paris; Albertina extra; Amsterdam (idem); Berlin; Auguste II; Brit. Museum; Bruxelles; Wien Hof-Bibl. (sur Japon); etc. Didot 155; Hébig 280; Buccleugh 250.

Atlas: 978. Rov.

371. Etude d'un chien. — The sketch of a dog. — Studium eines Hundes. — G. 338; Cl. 361; W. 365; Bl. 351; Mid. 266; Dut. 359. Sans monogramme; date présumée par Mid.: 1640; non citée par Vosmaer. — 4.4 × 5.7. Amsterdam; Brit. Museum. Middleton regarde cette pièce comme douteuse (à juste titre).

Atlas: 979. Brit. Museum.

372. Griffonnemens avec un arbre. — Sketch of a tree, and other subjects. — Studienblatt mit einem Baum und einem Entwurf von Rembrandt's Portrait. — G. 339; Cl. 362; W. 366; Bl. 349; Mid. 154; Dut. 360. Sans monogramme; date présumée: 1643. — 2.11 × 2.6. Assez rare. Auguste II, extra; Amsterdam; Berlin; etc.

Atlas: 980. Rov.

373. Griffonnemens séparés par une ligne au milieu de la planche. — Two small figures. — Zwei Skizzen, die durch einen, eine Linie getrennt sind. — G. 338; Cl. 363; W. 367; Bl. 123; Mid. 1; Dut. 361. Date présumée: 1635. — 1.8 × 2.10. Brit. Museum; Paris; Amsterdam sur Japon (seules connues).

Atlas: 981. Paris.

374. Trois têtes de Vieillards. — Three profiles of old men. — Drei Köpfe alter Männer im Profil. — G. 341; Cl. 364; W. 368; Bl. 303; Mid. 12; Dut. 362. Sans monogramme: date présumée par Mid.: 1629; non citée par Vosmaer. 3.7. × 3. Paris (extra); Amsterdam; Albertina (extra Coll. Barnard); Auguste II (extra); Brit. Museum (rognée; seules connues). Superbe eau-forte.

Atlas: 982. Paris.

375. Etude d'une tête de femme. — Head of a Woman; a study. — Skizze eines Frauenkopfs. — G. Sup. 141; Cl. 365; W. 369; Bl. 252; Mid. 3; Dut. 363. Sans monogramme: 2.3 × 2. Brit. Museum; Paris; Amsterdam, avec des bords raboteux; Artaria, idem; Auguste II, extra; Albertina, extra; Ed. Rotschild idem; Harlem, rognée dans le bas; Wien Hof-Bibl.; Dutuit.

Verstolk 77; Robert Duménsil 214; Didot 900; Hébig 970 (épreuve Didot et Camberlyn). Buccleugh 75.

Suivant Devries et Roever, c'est un travail de Hoogstraten; Vosmaer dit que c'est une étude faite pour la tête de la mère de Rembrandt gravée en 1628.

Atlas: 983. Artaria; **984.** Dutuit.

Addition. Pièces omises dans le catalogue de Bartsch et citées dans les catalogues de Daulby, Wilson, Blanc et Middleton.

A. Rembrandt gravant une planche; sur une planche haute et étroite. — Portrait of Rembrandt on a high and narrow plate. — R. eine Platte stechend. — Cl. W. 32; Bl. 228; Mid. 173; Dut. 32. Bartsch a rejetté cette pièce. 4.4 × 2.4.

Je connais deux épreuves de cette planche: 1. A l'Albertina, sur Japon; on lit dans la marge d'en bas: Rembrandt f. 1645 Act. EXCF, signée au verso: P. Mariette. 2. Chez M-r Dutuit (Coll. Barnard), achetée à la vente Harrach (325 fr.); même état. Middleton cite une troisième épreuve dans la Coll. Van der Kellen, vendue en 1878. Planche de peu de mérite.

Atlas: 985. Albertina; **986.** Dutuit; **987.** Copie de Bartsch (réd.).

B. Middleton 18. Portrait ressemblant à Rembrandt. — Assez vilaine gravure de Vliet, qui est mise dans l'oeuvre de Rembrandt au Brit. Museum, comme original non décrit. Sans monogramme.

I état de la grande planche: 3.1 × 2.11.

II état de la planche réduite: 2 × 1.11; les deux au Brit. Museum.

Atlas: 988. Br. M. I; **989.** Br. M. II.

C. Un portrait de Rembrandt, imité de son portrait № 24 (en contre-partie); il est inséré dans l'oeuvre de Rembrandt à Amsterdam: 2 × 1.11. Mauvaise planche, mal mordue par l'eau-forte; rien de Rembrandt.

Atlas: 990.

D. Tête d'un enfant; pièce fort médiocre, insérée dans le même oeuvre: 1.5 × 1.8.

Atlas: 991.

E. Betsabée au bain. — Batseba after bathing. — Batseba im Bade. Cette pièce se trouve au Brit. Museum; il n'y a aucune raison de la maintenir dans l'oeuvre de Rembrandt.

Atlas: 992. B. M.

F. Juif debout. — Il est enveloppé d'un grand manteau, sa tête est couverte d'un turban, et il tient de la main gauche un bâton. Non décrit. 1.10 × 1.5. «Cette estampe, qui a été achetée par Didot 252, nous a toujours paru très douteuse. Elle a été revendue avec deux autres 30 fr. seulement» (Dutuit l'Oeuvre de Rembrandt, II vol. 141). Je n'ai pas vu cette estampe.

G. Le pêcheur dans une barque. — A Landscape with a Fisherman in a Boat. — Die Landschaft mit dem Fischer. Claussin Sup. 64; Wilson 253; Mid. Rej. 17; Dut. Sup. 4.

Amsterdam (unique); épreuve lavée à l'encre de chine.

«Ce n'est qu'un dessin-gravure lavé à l'encre de chine et au bistre, qui ne permet guère de distinguer le travail qui est dessous» (Dutuit). Sans nom. — 3 × 6.8.

Atlas: 993. Amsterdam.

H. Village séparé par une digue. — A Village separated by a Dyke. —

Ein Dorf mit einem Weg in der Mitte. Wilson 254; Cl. Sup. 65; Mid. Rej. 13; Dut. Sup. 3. Avec un monogramme: PDWO f. (R?). Cambridge; Amsterdam épreuves lavées à l'encre de chine. 2.9 × 6.7. Wilson l'attribue à Th. Koning; Dutuit y voit le monogramme du peintre P. De With.

Atlas: 994. Amsterdam.

I. W. 255; Mid. Rej. 18; Dut. Sup. 5. **Paysage avec deux pêcheurs.** — A Landscape with Two Fishermen. — Die zwei Fischer. Sans nom. 3.3 × 6.9.

D'après Wilson: «this print is possibly by Rembrandt. British Museum; Coll. Denon et Lord Bute (on le croyait unique); Rovinski, extra (sur Japon); épreuves lavées à l'encre de chine.

Atlas: 995. Rovinski.

J. Wilson 256. Mid. Rej. 20. Dut. Sup. 6. **Two decayed tatched Cottages.— Les deux chaumières en ruine.** — Die zwei Hütten. Coll. de Lord Bute. (Brit. Mus.)? Je n'ai pas trouvé ce paysage ni à Paris ni a Londres.

K. Wilson 257. **La vieille grange.** — Mid. Rej. 23. Dut. Sup. 7. — An old Barn. — Der alte Heuschober. Brit. Museum. (Coll. de Lord Bute). Il n'y a rien de Rembrandt dans cette mauvaise feuille.

Atlas: 996. British Museum.

L. Daulby; Middleton Rej. 4; Dut. Sup. 1. A View of Amsterdam. **La vue d'Amsterdam.** Die Ansicht von Amsterdam.

«Un grand bâtiment est sur la droite, entouré d'arbres; sur le premier plan une route à gauche de laquelle on voit un bac qui porte trois personnes. Dans le fond, à partir du centre jusqu'au bord de la gauche, une vue d'Amsterdam. Hauteur 0.058; largeur 0.176. Vente Esdaille 689 fr. — Je n'ai pas trouvé ce paysage dans l'oeuvre du British Museum.

M. Middleton Rej. 6. Dutuit Sup. 2. **The two Cottages. Les deux chaumières.** Die zwei Hütten. Brit. Museum.

«Elles sont au milieu, ayant à l'extrémité de leur toit tourné vers une route; derrière elles, sur la gauche, on voit des arbres et des constructions surmontées d'une flèche et d'une girouette; à droite, des bâtiments de ferme et des arbres sur le côté éloigné d'une pièce d'eau. Hauteur 0.066; largeur 0.176. (Dutuit). Je n'ai pas trouvé ce paysage au British Museum.

N. Blanc 185. **Portrait de Six:** 1.10 × 1.10.

Atlas: 997.

O. Blanc 304. **Profil d'un vieillard** non décrit: 1.8 × 1.2.

Atlas: 998.

P. Blanc 305. Autre profil d'un vieillard non écritd: 1.9 × 1.1.

Atlas: 1000.

Ces trois petites pièces se trouvent au Musée d'Amsterdam; Blanc les attribue à Rembrandt; il doute d'une quatrième pièce.

Q. Un Juif en chapeau à grands bords (№ 1002 du musée); cette dernière est pourtant gravée sur la même planche avec le № 304 de Blanc: 1.11 × 1.2.

Atlas: 999.

Toutes ces pièces sont phototypiées dans l'Atlas; il n'y manque que deux feuilles, que je n'ai pas trouvé dans aucune collection, et qui sont décrites par Wilson et Blanc, savoir:

R. «306. **Petit vieillard à barbe pointue.** Il est presque de face de manière qu'on lui voit les deux oreilles; il regarde un peu vers la gauche. Il porte une barbe pointue, et il est vêtu d'une robe dont on voit un peu le revers qui est blanc. Le fond est ombré de hachures en sens divers, qui vont en se serrant de plus en plus depuis le bas jusqu'en haut. 2.3 × 1.11. Décrite pour la première fois par Wilson, № 334.

S. 307. **Tête d'homme aux cheveux bouclés et claire moustache.** Il est vu presque de face, un peu tourné vers la gauche, et il porte des moustaches rares et de longs cheveux bouclés qui tombent négligemment sur l'épaule droite. La joue et l'épaule gauches, et le fond sur la gauche, à la hauteur des yeux, sont éclairés partiellement; mais tout le reste est dans une ombre épaisse. 2.3 × 2.2. Lorsque Wilson (№ 336) décrivit cette pièce unique, en 1836, elle appartenait à lord Aylesford, depuis elle a passé

dans l'oeuvre du British Museum, où je l'ai vue. Elle est gravée d'une pointe libre, vraie et sûre, et tout-à-fait dans le goût de Rembrandt. Pour mon compte je ne fais pas de doute qu'elle ne soit de sa main» (Blanc, O. C. de Rembrandt; Paris 1861. II. 281).

U. Middleton 94. **Tête d'un vieillard aux yeux noirs.** — Head of an Old Man with Dark Eyes. — Date présumée par Middleton: 1632. Cette estampe, qui n'a rien de commun avec les travaux de Rembrandt, se trouve dans son oeuvre au Brit. Museum. 3 × 2.4.

Atlas: 1001.



ПОЛНОЕ СОБРАНІЕ

ГРАВЮРЪ

РЕМБРАНДТА

СО ВСѢМИ РАЗНИЦАМИ ВЪ ОТПЕЧАТКАХЪ.

1000

ФОТОТИПІЙ БЕЗЪ РЕТУШИ.

СОБРАЛЪ И ПРИВЕЛЪ ВЪ ПОРЯДОКЪ

Д. Ровинскій.



САНКТПЕТЕРБУРГЪ.

ТИПОГРАФІЯ ИМПЕРАТОРСКОЙ АКАДЕМІИ НАУКЪ.

Вас. Остр., 9 лин., № 12.

1890.

Первый обстоятельный каталогъ офортовъ Рембрандта былъ составленъ эстампнымъ торговцемъ Жерсеномъ. Жерсенъ описывалъ ихъ по собранію гравера Хубракена, которое было куплено симъ послѣднимъ послѣ смерти Бургомистра Сикса *). Каталогъ Жерсена достался въ рукописи торговцамъ Хелле и Гломи, которые дополнили его по собраніямъ Маролля, Берингена, Даржанвиля и другихъ любителей, и издали въ 1751 году; всѣхъ офортовъ Рембрандта описано въ немъ 341 листъ.

Въ 1756 году амстердамскій маклеръ Петръ Иверъ напечаталъ къ каталогу Хелле дополненіе, въ которомъ помѣстилъ 146 поправокъ и новыхъ описаній, и приложилъ особый каталогъ офортовъ, исполненныхъ учениками Рембрандта. При составленіи этого дополненія Иверомъ были пересмотрѣны имъ: знаменитое собраніе Ванъ Лейдена, составившееся изъ собраній Халинга и Мааса, а также собранія Хубракена, Молеватера и Бюржи.

Въ 1797 году консерваторъ гравюръ при Вѣнскомъ кабинетѣ, граверъ Барчъ, издалъ новый каталогъ офортовъ Рембрандта, съ обстоятельнымъ описаніемъ всѣхъ извѣстныхъ ему разновидностей въ отпечаткахъ или такъ называемыхъ *видовъ доски*. Барчъ пользовался при этомъ богатѣйшими собраніями библіотекъ Вѣнской и Парижской и Альбертины.

Почти одновременно съ каталогомъ Барча, въ 1796 году, напечатанъ такой же обстоятельный каталогъ англичаниномъ Даульби, составленный, по словамъ автора, какъ по оригинальнымъ офортамъ, такъ и по каталогамъ Бюржи, Жерсена, Хелле и Гломи, Маркуса и Ивера. Каталогъ Даульби представляетъ разительное сходство съ каталогомъ Барча, хотя и не подлежитъ сомнѣнію, что оба автора работали самостоятельно, незная одинъ о работѣ другого. Изданные послѣ Барча каталоги Клоссена (въ 1824 и 1828 гг.) и Вильсона (въ 1836) представляютъ перепечатки каталога Барча съ довольно впрочемъ значительными дополненіями и поправками.

Съ 1853 года начинаютъ появляться обстоятельные каталоги Шарля Блана, который посвятилъ на ихъ составленіе бóльшую часть своей жизни. Бланъ разыскалъ значительное количество новыхъ *видовъ* въ доскахъ Рембрандта и собралъ множество свѣдѣній и замѣтокъ для его біографіи.

Прямымъ послѣдователемъ его является Миддлетонъ (въ 1878); онъ провѣрилъ списокъ Блана по собраніямъ, находящимся въ Лондонѣ, Амстердамѣ, Парижѣ, Кембриджѣ, Оксфордѣ и Гарлемѣ, и сдѣлалъ въ немъ много важныхъ поправокъ. Каталогъ его самый обстоятельный изъ всѣхъ *относительно описанія разныхъ видовъ доски* (états de la planche); особенно важны въ немъ указанія, гдѣ находятся экземпляры описываемаго вида гравюры, — такъ что изслѣдователю представляется полная возможность самому провѣрить правильность его описаній. Этимъ качествомъ отличается и послѣдній каталогъ офортовъ Рембрандта, составленный знаменитымъ Руанскимъ собирателемъ Дютюи (1881 — 1884), который

*) Хелле и Гломи замѣчаютъ, что Сиксъ былъ другомъ Рембрандта, что Рембрандтъ посылалъ ему каждый вновь изготовленный офортъ, и что поэтому подлинность всѣхъ листовъ, находящихся въ собраніи Сикса (—Хубракена), несомнѣнна.

въ своихъ описаніяхъ и въ указаніяхъ, гдѣ находится тотъ или другой видъ доски, слѣдуетъ шагъ за шагомъ за Миддлетономъ.

Рядомъ съ этими *описательными* каталогами начались изданія каталоговъ *иллюстрированныхъ*. Первый изъ такихъ каталоговъ былъ изданъ Жидомъ въ 1853—7 годахъ, съ текстомъ Шарля Блана; въ немъ заключается 100 превосходныхъ фотографій съ офортовъ Рембрандта изъ Парижской національной библіотеки. Это было первое и самое лучшее изданіе этого рода, жаль что фотографіи въ немъ не совсѣмъ хорошо фиксированы и уже начинаютъ выцвѣтать. Вслѣдъ затѣмъ, въ 1859—61 гг., Шарль Бланъ издалъ каталогъ офортовъ Рембрандта, съ приложеніемъ 40 копій, исполненныхъ Фламенгомъ; эти копіи впрочемъ представляютъ мало интереса для любителя, такъ какъ онѣ сдѣланы отъ руки и стало быть не вполнѣ точны.

Въ 1873 Бланъ повторилъ это изданіе, прибавивъ къ гравюрамъ Фламенга 35 геліогравюръ, исполненныхъ Дюраномъ.

Въ послѣднее десятилѣтіе, благодаря новымъ открытіямъ въ области *репродукціи* гравюръ, выпущено почти одновременно три изданія съ *воспроизведеніями* всѣхъ офортовъ Рембрандта, въ настоящую ихъ величину. Одно изъ нихъ, изданіе Кантена, съ текстомъ того же Шарля Блана (въ 1880 году), съ 353 картинками, воспроизведенными посредствомъ фотолитографіи, безъ ретуши; два другихъ, — Дюрана, съ 369 картинками, и Дютюи (1881—4 гг.) съ 363 картинками, исполнены посредствомъ геліогравюры и отпечатаны съ мѣдныхъ *ретушированныхъ* досокъ.

Такимъ образомъ любитель получилъ возможность собрать въ свою папку *всего* Рембрандта, въ болѣе или менѣе удовлетворительныхъ копіяхъ, и въ точности опредѣлить названіе каждаго листа, что до того времени было не совсѣмъ легко, въ особенности въ отдѣлахъ пейзажей, Gueux и портретовъ *).

Но затѣмъ распознаваніе разницы въ отпечаткахъ, опредѣленіе ихъ качества и различія видовъ доски, оставались въ прежнемъ положеніи. Между тѣмъ опредѣленіе это имѣетъ огромное значеніе и для любителя и для художника.

Любителю, покупающему гравюру по большей части заочно, на аукціонахъ, черезъ коммиссіонеровъ, необходимо знать заранѣе какого времени продаваемый отпечатокъ, вышелъ-ли онъ изъ рукъ самого Рембрандта, или это отпечатокъ съ доски, подправленной посторонней рукой; или же наконецъ отпечатокъ съ доски совсѣмъ выпечатанной и заново перегравированной рѣзцомъ гравера-ремесленника.

Для художника значеніе это еще существеннѣе, такъ какъ у Рембрандта разные виды доски представляютъ часто совершенно новые эффекты и даже новыя сочиненія.

Представляю примѣры: гравюра «Три креста на Голгоѳѣ“ (№ 78) въ первомъ видѣ исполнена Рембрандтомъ при дневномъ свѣтѣ; во второмъ и третьемъ видѣ доски сдѣланы измѣненія въ освѣщеніи и фигурахъ. Въ четвертомъ видѣ доска совершенно измѣнена: дѣйствіе происходитъ вечеромъ; половина фигуръ передѣлана; многія изъ нихъ уничтожены вовсе. Нѣкоторые составители каталоговъ предполагали даже, что этотъ четвертый отпечатокъ награвированъ на особой доскѣ, а не на той, съ которой отпечатаны первые три вида.

Четыре вида портрета торговца эстампами Клемана де-Іонге (№ 272) представляютъ четыре разныхъ лица; четыре вида портрета Франса (№ 273), такіе же четыре лица нисколько не схожіе одно съ другимъ: видно, что Рембрандтъ, измѣняя свою доску, отыскивалъ сходство и свѣтовые эффекты.

Въ большомъ Ecce Homo, въ ширину (№ 76), Рембрандтъ семь разъ измѣнялъ сочиненіе своей картины, прибавлялъ фигуры, и наконецъ совершенно уничтожилъ нижнюю часть картины, на которой находилась большая группа народа, требующаго казни Спасителя.

Множество пейзажей и портретовъ представляютъ въ первыхъ видахъ доски такія же разницы съ послѣдующими видами. Художнику и любителю чрезвычайно любопытно прослѣдить работу мастера; его первоначальную мысль и причины послѣдующихъ передѣлокъ *).

---

*) Такъ, напримѣръ, при распродажѣ дублетовъ Амстердамскаго музеума, въ каталогѣ былъ описанъ № 5 Барча, Rembrandt au visage rond, вмѣсто № 9, R. aux yeux chargés de noir, и былъ купленъ за этотъ послѣдній, за 900 флориновъ. Ошибка оказалась уже впослѣдствіи; хорошо еще что № 5 въ 1-мъ отпечаткѣ, купленный за эту высокую цѣну, составлялъ такую же первоклассную рѣдкость, какъ и № 9, такъ что баронъ Ед. Ротшильдъ, для котораго онъ былъ купленъ, оказался не въ проигрышѣ.

*) Объ этомъ уже замѣтилъ Дютюи, въ послѣднемъ своемъ каталогѣ: «Il y a dans l'oeuvre de Rembrandt plus d'un point à élucider, plus d'une intention de l'artiste à pénétrer; mais pour y bien réussir il faudrait avoir sous les yeux toutes les épreuves constituant les différents états» (Dutuit, I vol , I p.).

Составители каталоговъ издавна старались составить точный указатель по этой части, для любителей и торговцевъ, и подробно описывали разницы въ отпечаткахъ и видахъ одной и той же доски; но не всегда достигали въ этомъ отношенiи безошибочныхъ результатовъ. Нѣтъ такого музея, гдѣ бы можно было найти полное собранiе офортовъ Рембрандта; еще труднѣе найти полную сюиту разныхъ отпечатковъ одного и того же офорта его въ одномъ и томъ же мѣстѣ.

Составителю каталога приходится описывать одинъ видъ доски въ Амстердамѣ, другой въ Вѣнѣ, пятый въ Парижѣ, десятый въ Лондонѣ; — разница въ этихъ видахъ бываетъ весьма незначительная и удержать её въ памяти, при переѣздахъ изъ одного города въ другой, чрезвычайно трудно, такъ что не смотря на самую щепетильную добросовѣстность и неоднократныя провѣрки на мѣстѣ, ошибки въ такой работѣ неминуемы; да и любители часто жалуются, что не смотря на всю подробность описанiя примѣтъ гравюры, они не всегда могутъ добраться до опредѣленiя ея вида. Я три раза провѣрялъ составленный мною каталогъ офортовъ Рембрандта по экземплярамъ 18-ти собранiй и пришелъ къ тому убѣжденiю, что въ точности опредѣлить видъ отпечатка въ большинствѣ случаевъ, можно только положивъ разные отпечатки гравюры рядомъ; что по этому, чтобы сличать разные виды одной и той же гравюры, находящiеся въ разныхъ собранiяхъ, необходимо сдѣлать съ нихъ фотографическiе снимки.

Остановившись на этомъ способѣ, я сдѣлалъ прежде всего фототипiи со всѣхъ разныхъ отпечатковъ моего собственнаго собранiя,—ихъ оказалось болѣе 600 штукъ; съ этимъ запасомъ я поѣхалъ въ Берлинъ, — сдѣлалъ тамъ 50 фотографiй; затѣмъ переѣхалъ въ Вѣну, гдѣ снялъ 90 фотографiй; въ Парижъ (70 фот.), Лондонъ (120), Гарлемъ (5 фот.), Амстердамъ (80) и т. д., и вернулся домой съ 1.000 воспроизведенiями офортовъ Рембрандта во всѣхъ извѣстныхъ доселѣ отпечаткахъ.

Всѣ эти 1.000 воспроизведенiй исполнены для моего атласа посредствомъ *фототипiи*, безъ всякой ретуши *). Они наглядно представляютъ всѣ виды доски *рядомъ* и ошибиться въ распредѣленiи ихъ почти нѣтъ возможности.

*) Гелiогравюра на видъ красивѣе, — но требуетъ большихъ ретушей и поэтому не всегда вѣрна съ оригиналомъ. Въ Берлинѣ, въ Государственной типографiи, изготовляются гелiогравюры *почти безъ ретуши;* но онѣ обошлись бы вдесятеро дороже фототипiи и затянули бы изданiе атласа на десятки лѣтъ.

При составленiи текста каталога соблюдались мною слѣдующiе прiемы:

1. Офорты расположены по нумерамъ каталога Барча, какъ старѣйшаго и самого обстоятельнаго изслѣдователя по этой части; по Барчу расположены офорты Рембрандта въ старинныхъ собранiяхъ Вѣнской библiотеки и Альбертины и почти во всѣхъ сколько нибудь серiозныхъ частныхъ собранiяхъ. Рядомъ съ нумерами Барча поставлены нумера каталоговъ Клоссена, Вильсона, Блана и Дютюи (по которымъ разложены офорты Рембрандта въ Лондонскомъ, Парижскомъ и Амстердамскомъ собранiяхъ), а также и нумера:— старѣйшаго каталога Жерсена и хронологическаго каталога Миддлетона.

2. Подробнаго описанiя сюжетовъ, въ виду воспроизведенiя самой гравюры въ Атласѣ, не сдѣлано, а приведены одни названiя сюжета, на трехъ языкахъ, заимствованныя изъ Барча, Вильсона и Наглера.

3. Разные *виды* доски описаны коротко, съ указанiемъ тѣхъ разницъ и замѣтокъ, на которыя слѣдуетъ обратить вниманiе при сличенiи различныхъ видовъ одного и того же офорта, помѣщенныхъ въ Атласѣ; причемъ къ *новому виду* доски причислены мною только такiе отпечатки, въ которыхъ представляются *новыя работы, сдѣланныя на самой доскѣ*, рѣзцомъ, иглой или другимъ способомъ. Отпечатки съ *разными эффектами*, иногда свѣтлые, иногда совсѣмъ черные, которые Рембрандтъ такъ искусно печаталъ одновременно съ одной и той же доски, оставляя на ней болѣе или менѣе краски,—къ числу разныхъ видовъ тоже не отнесены. Они впрочемъ всегда поименованы въ каталогѣ, а иногда воспроизведены и въ Атласѣ.

Присутствiе *барбовъ* въ первыхъ отпечаткахъ не составляетъ по моему *особаго вида доски*, а служитъ удостовѣренiемъ, что оттискъ снятъ еще съ доски совсѣмъ свѣжей. Но если барбы сдѣланы на доскѣ *вновь, въ позднѣйшемъ видѣ ея* и совершенно измѣняютъ характеръ офорта, какъ напримѣръ въ №№ 76 и 78, то отпечатки съ такими барбами я считалъ *новымъ видомъ доски.*

Отпечатки съ грязнымъ фономъ, т. е. снятые съ доски неполированной, тоже не составляютъ новаго вида доски, отдѣльнаго отъ послѣдующихъ отпечатковъ, въ которыхъ новыхъ работъ не прибавлено, но фонъ мало по малу выполировался отъ набивки доски краскою. Такiе отпечатки съ грязнымъ фономъ очень цѣнятся любителями, такъ какъ они всетаки представляютъ первые пробные

отпечатки съ только что оконченной доски. Но есть въ числѣ офортовъ у Рембрандта такіе, въ которыхъ фонъ нарочно подтравленъ *сѣрнымъ цвѣтомъ* (какъ напримѣръ въ первыхъ отпечаткахъ въ №№ 42, 43, 218, 280 и въ третьемъ видѣ № 86), — такіе отпечатки, какъ представляющіе новыя работы на доскѣ, включены мною въ число особыхъ видовъ доски.

Затѣмъ отпечатки съ доски, съ дурно опилеными краями (bords raboteux) и острыми углами (angles aigus), если при этомъ доска не была уменьшена и не получила новыхъ работъ, — тоже не включены въ число новыхъ видовъ доски. Въ числѣ особыхъ видовъ доски поименованы и отпечатки ретушированные Базаномъ и помѣщенные въ его сборникѣ (см. въ каталогѣ № 17), такъ какъ многіе изъ такихъ отпечатковъ описаны и у Блана, Дютюи и Миддлетона; замѣчу, что въ нѣкоторыхъ изъ этихъ каталоговъ описаны даже отпечатки болѣе поздняго происхожденія (напримѣръ у Дютюи № 66) *).

При описаніи каждаго нумера приведены разныя замѣтки относительно видовъ доски, упоминаемыхъ въ другихъ каталогахъ и которыхъ мнѣ не случилось видѣть.

4. Мѣра обозначена во французскихъ дюймахъ и линіяхъ, какъ у Барча и въ другихъ капитальныхъ граверныхъ каталогахъ **(1)**.

5. Приведены подписи, находящіяся на оригиналѣ, и годъ его изданія, если таковый на немъ означенъ; въ офортахъ безъ даты, приведены даты, предполагаемыя Восмеромъ и Миддлетономъ (dates présumées). Въ примѣчаніи подъ № 21 перепечатана полная хронологическая таблица офортовъ Рембрандта по Миддлетону.

6. Обозначено въ какихъ собраніяхъ находится описываемый листъ, особенно въ тѣхъ случаяхъ, когда онъ представляется особенно рѣдкимъ.

7. Приведены аукціонныя цѣны, по которымъ описываемый листъ продавался въ разное время; а также и свѣдѣнія относительно особенной рѣдкости того или другого листа, относительно достоинства его работы, его подлинности и т. д. **(2)**.

Старинныхъ копій съ офортовъ Рембрандта я не описывалъ; такое описаніе имѣло смыслъ въ то время, когда копіи этѣ дѣлались отъ руки, и нѣкоторыя выходили такъ удачно, что получили даже особое техническое названіе „copies trompeuses“. Но теперь, съ открытіемъ геліогравюры, почти каждая геліогравюрная копія, отпечатанная на старой бумагѣ, можетъ быть названа этимъ именемъ. Любителю и торговцу необходимо сравнивать рѣдкіе листы, передъ покупкою ихъ, съ оригиналами, хранящимися въ извѣстныхъ собраніяхъ и не очень надѣяться на вѣрность своего глаза.

Впереди этого каталога помѣщена краткая біографія Рембрандта; замѣтка о его произведеніяхъ и о способахъ, которые были употребляемы имъ при гравированіи и при печатаніи, а также и рядъ примѣчаній о такихъ предметахъ, которые представляютъ особый интересъ для завзятаго любителя, и которыя не удобно было включать въ самый текстъ по ихъ большóму объему.

Атласъ состоитъ изъ трехъ томовъ; офорты расположены въ немъ, какъ и въ текстѣ каталога, по нумерамъ Барча. Въ концѣ III-го тома прибавлено, въ видѣ особаго отдѣла, 16 листовъ, не упоминаемыхъ у Барча, но помѣщенныхъ въ каталогахъ Вильсона, Блана и Миддлетона, а также и нѣсколько офортовъ, приписываемыхъ Рембрандту въ музеяхъ Британскомъ и Амстердамскомъ. Я счелъ полезнымъ собрать весь этотъ матеріалъ передъ глазами изслѣдователя и художника, съ тѣмъ, чтобы они могли сдѣлать надъ нимъ свои собственные выводы: какіе листы изъ нихъ могутъ быть приписаны Рембрандту, и какіе должны быть исключены изъ его папки.

За послѣднее время Бланъ, Сеймуръ-Хаденъ и Миддлетонъ, а за ними и другіе изслѣдователи, начали, кажется мнѣ, слишкомъ сильно очищать эту папку и выбрасывать изъ нея такія вещи, которыя были признаваемы за достовѣрные оригиналы прежними знатоками въ продолженіи болѣе двухсотъ лѣтъ (см. примѣчанія 4 и 16).

При описаніи отдѣльныхъ нумеровъ въ текстѣ я прибавлялъ, въ видѣ замѣтокъ, и мои собственныя мнѣнія о ихъ достоинствѣ и подлинности; въ Атласѣ я счелъ необходимымъ, повторяю, собрать весь матеріалъ вполнѣ, — пусть лучше будетъ въ немъ *лишнее*, *чѣмъ недостатки*. Любители вѣроятно не посѣтуютъ на меня за такую полноту; теперь, не выходя изъ своего кабинета, они могутъ разсматривать офорты Рембрандта въ

*) Любители найдутъ въ Атласѣ достаточное количество новыхъ, неизвѣстныхъ до сего времени видовъ доски, а также и поправки къ описаніямъ прежнихъ каталоговъ. Прошу обратить по этому предмету вниманіе на №№ 7, 8, 15, 22, 25, 36, 53, 56, 73, 131, 135, 136, 138, 141, 148, 150, 153, 165, 166, 171, 172, 197, 202, 204, 218, 240, 262, 263, 264, 273, 279, 292, 304, 316, 319, 349, 355, 366.

самыхъ первыхъ отпечаткахъ, хранящихся за нѣсколько тысячъ верстъ, въ Лондонѣ, Амстердамѣ, Парижѣ, Вѣнѣ и Берлинѣ.

Судя по нынѣшнимъ цѣнамъ, на собраніе всего того, что воспроизведено въ Атласѣ, потребовалось бы нѣсколько десятковъ милліоновъ рублей.

По всей вѣроятности въ Атласѣ моемъ найдется не мало пропусковъ; усердно прошу гг. собирателей сообщать мнѣ свои поправки по этой части и присылать съ новыхъ разысканныхъ ими видовъ фотографіи, для пополненія настоящаго изданія.

Всѣ офорты воспроизведены въ Атласѣ *въ настоящую величину*, по нѣсколько разъ, смотря по числу видовъ доски; уменьшенные снимки допущены только въ небольшемъ числѣ, для удешевленія изданія. Самые огромные листы, ихъ всего четыре (№№ 76, 77, 78 и 81), сдѣланы въ настоящую величину по одному разу; разные виды ихъ исполнены въ уменьшенномъ видѣ.

Всѣ снимки сдѣланы прямо съ оригиналовъ посредствомъ фототипіи, за исключеніемъ 70 листовъ, которые исполнены фотолитографіей; есть небольшое число снимковъ, сдѣланныхъ съ геліогравюръ Дюрана и Дютюи и съ фотолитографій Кантеновскаго изданія Блана, если эти послѣднія представляли какіе либо новые, неизвѣстные виды доски, которыхъ не нашлось въ общественныхъ собраніяхъ **(3)**.

Въ текстѣ, послѣ описанія каждаго нумера въ особой рубрикѣ „Atlas", означено подробно съ какого вида доски и изъ какого собранія снята находящаяся въ Атласѣ фототипія, а также и другія замѣтки, относящіяся къ снятымъ оригиналамъ *).

Для любителей, которые пожелали бы прослѣдить художественную дѣятельность Рембрандта въ хронологическомъ порядкѣ, изготовлено небольшое число экземпляровъ Атласа, въ которомъ офорты Рембрандта расположены въ хронологическомъ порядкѣ по нумерамъ каталога Миддлетона, а въ 21 примѣчаніи приложена сравнительная таблица нумеровъ Миддлетона и Барча, по которой можно тотчасъ же разыскать каждый листъ Миддлетоновскаго атласа въ текстѣ каталога **(4)**.

Въ 3-мъ примѣчаніи поименованы заведенія, въ которыхъ изготовлялись репродукціи для атласа; считаю долгомъ принести мою глубокую и искреннюю благодарность: во первыхъ нашему маститому академику и просвѣщенному любителю всего изящнаго К. С. Веселовскому, за его дружеское участіе въ моемъ трудѣ: ему принадлежатъ въ немъ переводъ біографическихъ замѣтокъ и редакція французскаго текста книги; во вторыхъ господамъ консерваторамъ музеевъ: Берлинскаго, Дрезденскаго, Британскаго, Кембриджскаго, Гарлемскаго, Амстердамскаго, Короля Августа II и Альбертины и публичныхъ библіотекъ Парижской и Вѣнской, — а также и владѣльцамъ частныхъ собраній, Артарія, Н. С. Мосолову, Е. Дютюи (уже умершему) и барону Эдмунду Ротшильду; только при ихъ любезномъ дозволеніи снимать фотографіи съ принадлежащихъ имъ экземпляровъ, мнѣ представилась возможность окончить мое довольно сложное предпріятіе въ сравнительно-короткій срокъ.

*) Въ моемъ собственномъ экземплярѣ Атласа я переписалъ эти замѣтки карандашемъ подъ каждой фототипіей, что совѣтую сдѣлать каждому любителю и изслѣдователю; это на много облегчитъ для него справки.

Рембрандтъ родился въ 1607 году въ Лейденѣ **(5)**. Отецъ его, Гарменсъ ванъ-Ринъ, былъ человѣкъ зажиточный, имѣлъ въ Лейденѣ мельницу для помола солода и нѣсколько домовъ; прозваніе Ванъ-Рина онъ носилъ по своей мельницѣ, которая стояла на одномъ изъ рукавовъ рѣки Рейна **(6)**.

Въ молодыхъ годахъ Рембрандтъ учился въ Латинской школѣ и приготовлялся поступить въ Лейденскій университетъ, но такъ какъ у него открылись большія способности къ живописи, то отецъ взялъ его изъ школы и отдалъ въ ученье къ живописцу Сваненбургу, гдѣ Рембрандтъ и пробылъ три года. Затѣмъ, онъ перешелъ въ Амстердамъ къ живописцу Петру Ластману, у котораго пробылъ шесть мѣсяцевъ. По другимъ источникамъ Рембрандтъ учился еще у Іориса Ванъ-Схотена и Яна Пинаса **(7)**.

Въ 1631 году Рембрандтъ совсѣмъ переселился въ Амстердамъ, на улицу Joden Breedstrat (широкая еврейская улица) и заслужилъ здѣсь въ скоромъ времени славу отличнаго мастера **(8)**.

Сандрартъ разсказываетъ, что онъ завелъ здѣсь школу, набралъ учениковъ, сыновей богатыхъ родителей, которые платили ему по 100 гульденовъ въ годъ за каждаго; ученики эти жили у него въ домѣ въ особыхъ комнатахъ, раздѣленныхъ легкими перегородками на маленькія каморки.

22 Іюня 1634 года Рембрандтъ женился на Саскіи Уйленбургъ, дѣвушкѣ молодой и очень богатой, изъ хорошаго семейства. Рембрандтъ обожалъ свою жену и не щадилъ для нея ни денегъ, ни нарядовъ; онъ написалъ и награвировалъ съ нея множество превосходныхъ портретовъ **(9)**.

На одномъ изъ нихъ, въ Дрезденской Галереѣ, Саскія сидитъ на колѣнахъ у Рембрандта; они пируютъ вдвоемъ за столомъ; Рембрандтъ высоко поднялъ свой бокалъ. Саскія представлена совсѣмъ молоденькой, очень хорошенькой женщиной, съ кудрявой головкой и плутовскимъ взглядомъ. Что-то необыкновенно подкупающее и миловидное во всей ея граціозной и стройной фигуркѣ; видно, что портретъ писалъ горячо любившій ее человѣкъ. Самъ Рембрандтъ представляетъ на этой картинѣ рѣзкую противоположность красавицѣ женѣ: плотный, плечистый, волоса рыжеватые, вьющіеся; выдающіяся скулы, лице грубое, красноватаго цвѣта, обличающее его простое происхожденіе, — во всей фигурѣ мало изящнаго; и только одни глаза, небольшіе, но полные ума и огня, обличаютъ въ немъ великаго художника.

Рембрандтъ прожилъ съ Саскіей семь лѣтъ и имѣлъ отъ нея пятерыхъ дѣтей, изъ которыхъ только одинъ сынъ Титусъ, родившійся 22 сентября 1640 года, пережилъ свою мать, которая умерла 15 іюня 1642 г.

Финансовыя дѣла Рембрандта послѣ смерти жены остались въ томъ же положеніи, такъ какъ Саскія еще 5 іюня 1642 года подписала завѣщаніе, по которому все свое состояніе предоставила въ пожизненное пользованіе Рембрандта, съ тѣмъ однакоже, что если онъ вздумаетъ жениться, то долженъ выдать половину всего имущества сыну ихъ Титусу.

Сиротскій судъ питалъ къ Рембрандту такое довѣріе, что даже не потребовалъ отъ него описи оставшемуся имуществу. Имущества этого у Рембрандта было показано на сумму 40.750 флориновъ.

Первое время послѣ смерти Саскіи хозяйство у Рембрандта шло по прежнему; у малолѣтняго Титуса была въ кормилицахъ вдова барабанщика Гэртгенъ Дирксъ, женщина сварливая, но преданная Титусу, въ пользу котораго она даже составила завѣщаніе. Надо полагать, что она находилась и къ Рембрандту въ довольно близкихъ отношеніяхъ, такъ какъ, желая избавиться отъ нея въ 1649 году и замѣнить ее другою служанкою, Гендриккіей Стофельсъ (или Ягерсъ), Рембрандту пришлось прибѣгать къ суду; онъ насилу выжилъ ее изъ дому, причемъ Гэртгенъ предъявила къ нему непомѣрныя требованія въ грубой и безстыдной формѣ. Рембрандту пришлось таки выкупить у нея подаренныя ей вещи и назначить ей годичную ренту въ 160 гульденовъ. Съ 1 октября 1649 года въ домѣ его поселяется, въ качествѣ полной хозяйки, Гендриккія Стофельсъ, двадцати трехлѣтняя красивая крестьянка изъ деревни Рарепъ, совершенно безграмотная, ставившая вмѣсто своей фамиліи кресты, но вполнѣ преданная и Рембрандту и его сыну Титусу **(10)**.

Рембрандтъ познакомился съ этой Гендриккіей, какъ кажется, года за три до этого времени, въ 1646 году; въ августѣ 1652 года онъ имѣлъ отъ нея ребенка, который вскорѣ послѣ рожденія умеръ. Въ архивныхъ дѣлахъ сохранилось свѣдѣніе о томъ, что въ 1654 году консисторія вызывала Гендриккію нѣсколько разъ для допроса: на какомъ основаніи она живетъ съ Рембрандтомъ открыто, въ качествѣ жены, тогда какъ они не были повѣнчаны; вслѣдствіе этого обвиненія Гендриккія была даже лишена св. причастія. Въ октябрѣ этого же года она опять родила дочь, которую Рембрандтъ призналъ своею и назвалъ, въ память своей матери Корнеліей.

Съ этого времени начинаются денежныя затрудненія въ дѣлахъ Рембрандта. На картины его уже не было прежняго спроса, а между тѣмъ онъ продолжалъ покупать разныя художественныя вещи, бронзы, мраморы, гравюры, и пополнять свою коллекцію; да и понадобилось ему по всей вѣроятности обезпечить новую подругу свою Гендриккію **(11)**. Какъ бы то ни было, но еще въ 1653 году Рембрандтъ выдалъ два векселя: Корнелію Витсену на 4.180 флориновъ и Исааку Гертсбеку на 4.200, и договоръ на уплату ренты въ 52 флорина съ суммы 1168 флориновъ Кристофлю Тисенсу. Когда же Рембрандтъ, дѣла котораго все болѣе и болѣе ухудшались, переписалъ 17 мая 1656 г. въ опекунской камерѣ на имя своего сына, Титуса, домъ, находившійся въ улицѣ S. Antonis-Breedstraat, оба означенные кредитора заявили, что это сдѣлано имъ въ ущербъ кредиторовъ и что ихъ долговыя обязательства, какъ совершенныя въ присутствіи шефеновъ, должны имѣть преимущество предъ всѣми другими кредиторами, между тѣмъ какъ опекунъ Титуса предъявилъ ипотеку на все имущество Рембрандта. Изъ этого спора вышелъ процессъ, продолжавшійся въ теченіе почти девяти лѣтъ. Такъ какъ онъ во всѣхъ

инстанціяхъ былъ рѣшаемъ не въ пользу Титуса ванъ-Рина, то уже однѣ судебныя издержки поглотили значительную часть его материнскаго наслѣдства **(12)**.

Въ 1656 году была составлена опись имуществу Рембрандта, къ этой описи мы еще вернемся впослѣдствіи,—въ 1657 были проданы съ публичнаго торга аукціонистомъ Харингомъ художественныя собранія Рембрандта, картины, статуи, гравюры и другія вещи, за ничтожную сумму 5.000 флориновъ, а въ февралѣ 1658 проданъ и самый домъ его.

Вырученныя за все деньги 11.677 флориновъ на покрытіе долговъ Рембрандта, оказались недостаточными, а потому Рембрандтъ объявленъ несостоятельнымъ.

Дѣло съ кредиторами кончилось только въ 1665 году; оно было выиграно Титусомъ; судъ призналъ объявленную въ 1642 году Рембрандтомъ оцѣнку общаго имущества въ 40.725 флориновъ дѣйствительною и присудилъ удовлетворить Титуса половинной частью изъ онаго, т. е. 20.375 флор., преимущественно передъ прочими кредиторами.

Такимъ образомъ въ пятьдесятъ лѣтъ Рембрандту пришлось лишиться всѣхъ своихъ художественныхъ собраній и выѣхать изъ собственнаго дома, въ которомъ онъ провелъ лучшіе годы своей жизни. Вмѣстѣ съ Гендриккіей, своей дочерью Корнеліей и сыномъ Титусомъ онъ поселился въ гостинницѣ на Кальверстратѣ, а въ 1661 году переѣхалъ на Розенграхтъ **(13)**.

Жили они дружно, и Гендриккія, заботясь о томъ, чтобы оградить Рембрандта отъ преслѣдованій его кредиторовъ, заключила съ Титусомъ фиктивный договоръ ассоціаціи, для торговли художественными предметами. Рембрандтъ долженъ былъ жить съ ними и руководить дѣломъ, за что они обязались выдать ему, на его содержаніе, Гендриккія 800, а Титусъ 950 флориновъ. Деньги эти Рембрандтъ обязывался уплатить имъ своими работами. Вмѣстѣ съ тѣмъ въ 1661 году Гендриккія, уже очень больная, сдѣлала завѣщаніе, по которому она назначила своею наслѣдницею единственную свою дочь, Корнелію; въ случаѣ ея смерти наслѣдникомъ долженъ былъ сдѣлаться ея пасынокъ, Титусъ; но Рембрандту назначалось пожизненное пользованіе наслѣдствомъ, причемъ онъ дѣлался неограниченнымъ опекуномъ Корнеліи. Такимъ образомъ, и этотъ документъ доказываетъ полное довѣріе Гендриккіи къ Рембрандту и полную любви заботливость ея о немъ, потому что, если бы завѣщательница назначила его своимъ наслѣдникомъ въ случаѣ смерти Корнеліи, то наслѣдованное имущество опять сдѣлалось бы добычею кредиторовъ. Почти достовѣрно, что вскорѣ послѣ того Гендриккія умерла (въ 1662 году); но торговую ассоціацію Рембрандтъ продолжалъ и послѣ ея смерти отъ имени ея дочери Корнеліи, до самой своей смерти.

Титусъ жилъ съ отцомъ до 1668 года; въ этомъ году, 10 февраля, онъ женился (на 27 году) на своей двоюродной сестрѣ Магдалинѣ Ванъ-Лоо и переѣхалъ къ тещѣ, на Зингель; черезъ семь мѣсяцевъ послѣ свадьбы онъ умеръ. Въ мартѣ 1669 вдова его родила дочь Титію († 1723); а въ октябрѣ умеръ самъ Рембрандтъ. Въ похоронныхъ регистрахъ Вестеркерка Бюргеръ отыскалъ о немъ слѣдующую статью: „во вторникъ 8 октября 1669, Рембрандтъ ванъ-Ринъ, живописецъ на Розенграхтѣ, противъ Доолгофа. Оставилъ двухъ дѣтей". (Bürger, 118). Подъ этой статьей помѣчено: „21 декабря 1674, Катерина ванъ Віикъ, вдова, объявила, что она не имѣетъ возможности доказать, чтобы дѣти ея что-либо получили въ наслѣдство отъ отца; что подтвердила ея тетка Катерина Теннисъ Бланкергофъ; при личности М. Хинлопена". Стало быть Рембрандтъ женился на этой Віикъ за три или четыре года до своей смерти и имѣлъ отъ нея еще двухъ дѣтей; а между тѣмъ изъ другого акта 1669 года видно, что вслѣдъ за смертію Рембрандта опекунъ его внучки Титіи подалъ объявленіе, что послѣ него, кромѣ носильнаго платья и рабочихъ инструментовъ ничего не осталось. Бюргеръ заканчиваетъ розыски свои по этой части слѣдующими положеніями: Рембрандтъ былъ женатъ три раза: 1) на Саскіи Уйленбургъ въ 1634; 2) на Гендриккіи Ягерсъ, въ 1654 и 3) на Катеринѣ Віикъ, въ послѣдніе годы своей жизни (Bürger, p. 153).

Опись имуществу Рембрандта, составленная въ 1656 году, о которой мы упомянули выше, представляетъ намъ до малѣйшихъ подробностей домашнюю обстановку великаго мастера **(14)**.

Рембрандтъ жилъ въ собственномъ домѣ въ Бредстратѣ, въ еврейскомъ кварталѣ. Квартира была у него довольно помѣстительная: большія сѣни, передняя; двѣ жилыя комнаты; большая мастерская, малая мастерская съ пятью каморками для учениковъ; просторный кабинетъ, наполнен-

ный художественными рѣдкостями и папками, и маленькая кухня съ корридоромъ.

Книгъ у него было не много: старая библія, Іосифъ Флавій съ гравюрами Стиммера, виды Іерусалима Калло и трагедія Медея, подарокъ друга его Сикса. Если къ этому прибавить два глобуса, то это будетъ все, что было у Рембрандта по части научнаго образованія *).

За то по части образованія художественнаго Рембрандтъ имѣлъ все, что только могъ имѣть самый образованный художникъ того времени. Стѣны его комнатъ были увѣшаны картинами всѣхъ возможныхъ школъ: у него былъ оригинальный Рафаэль, Аннибалъ Караччи, Джіорджоне, Пальма-Веккіо, Бассано старшій. Изъ голландцевъ: Ванъ-Эйкъ и Лука Лейденскій; по семи картинъ Зегерса и Брувера; девять картинъ Ливенса; четыре Пинаса; нѣсколько картинъ Флигера, Хальса младшаго, Ластмана и другихъ менѣе значительныхъ мастеровъ.

У него были четыре большія папки съ рисунками, какъ сказано въ описи: *„извѣстныхъ мастеровъ цѣлаго свѣта“*, въ томъ числѣ Рафаэля и Микель-Анджело; полные ёвры въ гравюрахъ: Тиціана, Каррачей, Ванни, Бассано, Рафаэля, Микель-Анджело, Гвидо—Рени, Бароччіо, Рибейры, Тесты и Темпесты; Рубенса, Вандика и Іорданса, — этихъ послѣднихъ, въ рѣдчайшихъ отпечаткахъ до подписи; полныя собранія гравюръ Мантеньи и Марка Антонія, и цѣлый шкафъ съ гравюрами Луки Лейденскаго, Шёна, Луки Кранаха, Дюрера, Гемскерка, Брейгеля, Гольціуса, Мюллера, Брозамера, Израэля ванъ-Мекенена и Гольбейна.

У Рембрандта было множество антиковъ; до десяти статуй, цѣлое собраніе мраморныхъ бюстовъ: Гальбы, Оттона, Вителія, Гомера, Аристотеля, Лаокоона, — всего болѣе 20 штукъ; скульптуры Микель-Анджело и Матсиса и другихъ мастеровъ.

Цѣлые шкафы были наполнены художественными коллекціями восточныхъ костюмовъ, оружія, музыкальныхъ инструментовъ и вещей домашняго обихода, индѣйскихъ, турецкихъ и японскихъ; разныхъ кусковъ древнихъ матерій; всякой мебели и вообще предметовъ, относящихся до обиходной обстановки разныхъ народовъ. Огромное собраніе минераловъ, раковинъ, чучелъ птицъ и звѣрей, слѣпки съ рукъ и ногъ, съ головъ и даже слѣпки въ натуральную величину съ быка и льва.

Вотъ въ какой обстановкѣ жилъ этотъ великій художникъ; понятно почему онъ бо́льшую часть времени проводилъ дома и постоянно чуждался общества, а пуще всего амстердамской аристократіи.

„Когда я хочу отдохнуть отъ трудовъ, говаривалъ онъ, — то ищу простоты и свободы, и бѣгу величія, которое стѣсняетъ меня“. Онъ сознавалъ, что ему, сыну простого мельника, не слѣдъ забиваться въ великосвѣтскія хоромы, что мѣсто его у себя въ мастерской у мольберта, гдѣ онъ чувствовалъ себя выше всѣхъ высокихъ сановниковъ **(15)**.

У Рембрандта были впрочемъ друзья и изъ высшаго общества: искренній почитатель его бургомистръ Сиксъ, профессоръ анатоміи Тульпъ, любители гравюръ Франсъ и Іонге; проповѣдники Ренье Анслоо и Сильвіусъ,—послѣдній былъ его близкимъ родственникомъ по женѣ.

Рембрандтъ работалъ въ продолженіи всей своей жизни безъ устали; никакія несчастія и неудачи не ослабляли его энергіи.

Гравированіемъ онъ началъ заниматься еще до переѣзда въ Амстердамъ, т. е. до 1631 года; 1628-мъ годомъ помѣчены двѣ головки его матери, №№ 352 и 354, сдѣланныя имъ еще въ Лейденѣ. Головка № 354, оконченная тончайшей иголкой, обнаруживаетъ работу уже опытнаго офортиста; головка № 352 еще живописнѣе; особенно хорошъ экземпляръ ея, находящійся въ Амстердамскомъ музеѣ, съ карандашными поправками самого Рембрандта; онъ воспроизведенъ въ моемъ атласѣ. Портретъ неизвѣстнаго, въ шляпѣ (№ 311), и двѣ головы стариковъ (№№ 309 и 325), помѣченныя 1630 годомъ, представляютъ уже совершенно оконченныя доски; по выраженію и совершенству работы, они стоятъ на ряду съ самыми лучшими листами Рембрандта, позднѣйшаго времени. Вотъ какими листами дебютировалъ этотъ великій мастеръ. Полагаютъ, что Рембрандтъ обучался гравированію у Ластмана; но на это нѣтъ никакихъ доказательствъ; да и гравюръ самого Ластмана, съ которыми можно бы сравнить работы Рембрандта, очень не много и почти всѣ онѣ *сомнительныя*. Скорѣе всего Рембрантъ могъ ознакомиться съ техникою офорта у своего пріятеля и ученика Ванъ-Флита, котораго

*) Дошедшія до насъ письма его написаны толково и граматно; они приведены въ переводѣ въ 20-мъ примѣчаніи; съ одного изъ писемъ приложенъ фотолитографическій снимокъ.

онъ зналъ еще въ Лейдены и который поселился у него въ мастерской съ 1631 года.

Этотъ Ванъ-Флитъ гравировалъ офортомъ и рѣзцомъ грубо и неумѣло, и совсѣмъ неумѣлъ рисовать. До 1631 года были исполнены имъ не особенно большія вещи, но въ этотъ годъ онъ награвировалъ громадную доску съ картины Рембрандта „Крещеніе Кандакскаго евнуха“ (Барчъ № 12). Гравюра эта носитъ слѣды обычныхъ недостатковъ Флита; но, что поражаетъ въ ней,—это прекрасная голова апостола Павла, которая напоминаетъ офортъ Рембрандта № 260 и непремѣнно была награвирована на доскѣ Флита самимъ Рембрандтомъ. Такія же исправленія руки Рембрандта замѣтны и въ другихъ доскахъ Флита; въ лицахъ Лота и Іеронима, №№ Барча 1 и 13, и читающей старушки, № 18; въ этой послѣдней голова старушки только исправлена, но лѣвая рука ея несомнѣнно цѣликомъ награвирована Рембрандтомъ: ничего подобнаго въ другихъ работахъ Флита мы не отыщемъ.

Около этого же времени (1630 и 1631 гг.) и самъ Рембрантъ награвировалъ порядочное число офортовъ: множество собственныхъ портретовъ и между ними прекрасный портретъ въ шляпѣ, № 7; нѣсколько портретовъ своей матери (№№ 343, 348 и 349); большое количество разныхъ бездѣлушекъ, головокъ и нищихъ, и замѣчательно художественную гадость *la femme qui pisse* (№ 191), которую онъ непремѣнно подсмотрѣлъ въ натурѣ.

Въ 1632 году изъ мастерской его вышелъ первоклассный листъ въ манерѣ Остада, *Продавецъ мышьяка* (№ 121), а въ 1633 году исполнена имъ огромная доска *Снятіе со креста* (№ 81) при несомнѣнномъ участіи его учениковъ, въ томъ числѣ и Флита; большинство головъ въ этой гравюрѣ чисто Рембрандтовской работы, — все прочее сдѣлано очень неряшливо; въ третьемъ *видѣ* доска перетушевана почти сплошь однообразными работами рѣзцомъ, участвовать въ которыхъ самому Рембрандту конечно небыло никакой необходимости.

Въ этомъ же году выпущена имъ довольно большая доска *Добрый Самарянинъ* (№ 90), которую въ послѣднее время начали приписывать то Болю, то Ливенсу, то Родермону.

Работы этого послѣдняго мастера въ самомъ дѣлѣ имѣютъ сходство съ доской Самарянина,—по всей вѣроятности онъ и участвовалъ въ гравировкѣ ея въ качествѣ ученика и подъ надзоромъ Рембрандта; но головы въ ней такъ прекрасны, а фигуры такъ хорошо поставлены и настолько выше другихъ произведеній Родермона, что нѣтъ никакихъ основаній отвергать въ этой доскѣ участіе Рембрандта и исключать ее изъ его папки, тѣмъ болѣе, что она съ самаго перваго времени пользовалась громкою славой, цѣнилась въ огромныя суммы и никогда еще до сихъ поръ любители и знатоки не возбуждали сомнѣнія о ея подлинности. О подлинности досокъ Рембрандта и объ исключеніи нѣкоторыхъ изъ нихъ изъ числа его произведеній подробнѣе сказано въ примѣчаніи **16**-мъ и въ замѣткахъ при описаніи отдѣльныхъ нумеровъ.

За все это время (1632—1642) Рембрандтъ написалъ порядочное число портретовъ и картинъ,— послѣднія часто носятъ у него оттѣнокъ буффонады (какъ напримѣръ похищеніе Прозерпины въ Берлинѣ и похищеніе Ганимеда въ Дрезденѣ); въ 1632 году онъ окончилъ свою знаменитую картину *Урокъ Анатоміи*, по заказу доктора Тульпа **(18)**.

Въ 1634 году, т. е. съ женитьбы Рембрандта на Саскіи Уйленбургъ, начинается безконечный рядъ портретовъ этой хорошенькой женщины, которую Рембрандтъ любилъ до обожанія, одѣвалъ во всѣ возможные костюмы и писалъ, и рисовалъ, и гравировалъ съ нея многое множество разъ.

Въ гравюрахъ мы находимъ ее подъ №№ 340, 342, 347 (femme en cheveux), 345 (la liseuse), 19 (вмѣстѣ съ Рембрандтомъ), на грифонажахъ №№ 365, 367 и 369 и наконецъ на № 359, на которомъ изображена Саскія совсѣмъ больная, по мнѣнію Блана не задолго до своей смерти; это послѣднее изображеніе Саскіи въ 1642 году помѣщено Рембрандтомъ въ его знаменитой pièce de cent florins (см. тоже примѣчаніе **(9)**.

За этотъ періодъ времени (1632—1642) Рембрандтъ награвировалъ капитальные портреты: еврейская невѣста, неизвѣстный съ саблей (№ 23), который обыкновенно принимаютъ за портретъ самого Рембрандта **(17)**, Wtemborgardus (272), le péseur d'or (281), Ренье Анслоо (271), свои собственные портреты №№ 20 и 21; головки №№ 265, 268, 286—290 и 313; историческіе листы: рождественская ночь (№ 44), Іосифъ толкуетъ сны (37); прелестные мелкіе листки: грифонажъ съ Саскіей (356) и спящая старушка (350).

Рядомъ съ этими тщательно оконченными листами, Рембрандтъ гравируетъ цѣлую серію художественныхъ эскизовъ, легко набросанныхъ одной крѣпкой водкой: успенье Богоматери (№ 99),

принесеніе во храмъ (49), крещеніе евнуха (98), баталіи, охоты (114—117), и другіе мелкіе сюжеты.

Въ 1636 году онъ издаетъ громадную доску Ecce Homo (№ 77). Объ этой гравюрѣ за послѣднее время было много толковъ самыхъ разнообразныхъ, — одни считаютъ ее однимъ изъ капитальныхъ листовъ Рембрандта и шедёвромъ (La Borde), — другіе (въ томъ числѣ и Сеймуръ Хаденъ), называютъ её произведеніемъ грубымъ, ученической работой, въ которой Рембрандтъ не принималъ ни малѣйшаго участія, и которую слѣдуетъ исключить изъ его папки.

Не смотря на эти пререканія гг. изслѣдователей, любители до сихъ поръ усердно гоняются за этимъ великолѣпнымъ листомъ, и доводятъ цѣну его на аукціонахъ, во 2-мъ видѣ доски, до 3.000 марокъ (Бёрнеръ въ 1888 г.).

По моему мнѣнію доска эта награвирована съ рисунка Рембрандта несомнѣнно при участіи Флита, а можетъ быть и другихъ учениковъ его, но подъ его непосредственнымъ надзоромъ, и затѣмъ вся, начиная съ головъ и фигуръ, и кончая околичностями, исправлена и пройдена рукою самого мастера; поэтому и Ecce Homo не только должно быть оставлено въ папкѣ Рембрандта, но положительно признано его собственной работой, точно такъ, какъ признано считать за работу Рубенса его картины изъ исторіи Маріи Медичи, которыя писаны почти сплошь его учениками и въ исправленіи которыхъ онъ участвовалъ еще въ меньшей мѣрѣ нежели Рембрандтъ въ своемъ Ecce Homo № 77.

Въ 1642 году окончена имъ знаменитая картина Ronde de nuit, самая громадная изъ всѣхъ когда либо писанныхъ Рембрандтомъ **(19)**; въ ней 16 персонъ, изъ которыхъ за каждую заплочено ему по 100 флориновъ; за всю картину Рембрандтъ получилъ 1600 флориновъ, цѣна довольно ничтожная, если припомнить, что еще въ 1639 г. онъ продавалъ принцу Оранскому свои небольшія картины изъ Священнаго писанія по 600 флориновъ **(20)**.

Съ 1641 года появляются въ офортахъ Рембрандта первые пейзажи: le moulin de Rembrandt (№ 233), la chaumière et la Grange (225), la chaumière et le grand arbre (226); а въ 1642 г. la chaumière entourée de planches (232).

Надо сказать, что Рембрандтъ и на этотъ разъ дебютировалъ четырьмя такими пейзажами, которые сразу поставили его на ряду съ величайшими мастерами этого жанра. За какое бы новое дѣло онъ ни принимался, у него никогда не видно ни первыхъ пробъ, ни робкихъ начинаній; онъ сразу даетъ вещь вполнѣ художественную и законченную. Появленіе ландшафтовъ въ папкѣ Рембрандта приписываютъ обыкновенно тому обстоятельству, что въ это время его Саскія была очень больна и докторъ отправилъ ее для поправленія въ деревню, гдѣ Рембрандтъ на досугѣ и занялся сельской природой.

Въ 1642 году умерла жена Рембрандта Саскія, но смерть ея не имѣла повидимому никакого дѣйствія на его сильную натуру; онъ не оставляетъ деревни и работаетъ еще больше, и въ 1643 году издаетъ самый большой и самый капитальный пейзажъ свой, les trois arbres (212). Въ деревнѣ онъ знакомится и съ хорошенькой Рандорпской крестьянкой Гендриккіей Стофельсъ.

До 1655 года въ дѣлахъ Рембрандта не видно никакихъ измѣненій; онъ жилъ по прежнему въ своемъ домѣ и собиралъ рѣдкости. Въ 1646 и 47 гг. награвированы имъ самые капитальные его портреты: Янъ Сильвіусъ (280), Бонусъ (278), Асселенъ (277) и Сиксъ (285); а въ 1651 маленькій Копеноль (282).

Въ то же время изъ рукъ его выходятъ мелкіе листы первокласснаго достоинства, какъ напримѣръ: цыганка (120), Язонъ и Медея (112) награвированный для его друга Сикса въ 1647 г.; св. Іеронимъ подъ деревомъ (103), Синагога (126), нищіе (176), множество прелестныхъ пейзажей и Товія у двери своего дома (42). Этотъ послѣдній листъ Бланъ называетъ (немножко черезъ край), „самой капитальной гравюрой когда либо сдѣланной офортомъ“. Наибольшее число пейзажей выгравировано имъ въ 1650 году: la grange à foin (224), les trois chaumières (217) и прелестные мелкіе пейзажи: aux cygnes (235), à la barque (236), à la vache (237), l'homme au lait (213), l'obélisque (227) и перлъ всѣхъ пейзажей: paysage à la tour carrée (218).

Въ 1655 году Рембрандтъ сдѣлалъ, какъ сказано выше, значительные займы для устройства своего новаго семейства и съ этихъ поръ начинается разстройство его дѣлъ, окончившееся продажей всѣхъ его вещей и рѣдкостей въ 1656 г. и дома, въ которомъ онъ жилъ въ продолженіи 18-ти лѣтъ (въ 1658).

Но и въ это тяжелое время Рембрандтъ продолжаетъ работать съ прежнею энергіею. Въ 1655 онъ награвировалъ великолѣпный эскизъ, огром-

ную доску, les trois croix (78) и портреты Харинговъ, младшаго (275) и старшаго (274); этотъ послѣдній едвали не самый превосходный изъ всѣхъ вышедшихъ доселѣ изъ его рукъ.

Въ 1656 году, въ то время, когда имуществу его дѣлалась опись, онъ выпускаетъ не менѣе капитальные портреты Лютмы (276) и Толлинга (284) и пишетъ портреты Толлинга и Копеноля и знаменитую Кассельскую картину: Іаковъ благословляетъ Іосифа, на которой Гендриккія представлена въ видѣ жены Іакова; въ 1657 Рембрандтъ гравируетъ живописный листъ св. Франциска (107), а въ 1655 большого Копеноля (283).

Съ этого же года и до 1661 Рембрандтъ гравируетъ цѣлую серію голыхъ женщинъ: №№ 199, 197, 203, 202.

Емиль Мишель (Rembrandt, Paris, 1886) полагаетъ, что всѣ онѣ гравированы съ Гендриккіи; но едвали 34 лѣтняя Гендриккія могла сохранить ту свѣжесть формъ, которая видна въ femme au poêle (197), Antiope (203) и femme à la flèche (202). Эта послѣдняя гравюра помѣчена 1661 годомъ; ею заключается серія офортовъ Рембрандта.

Бросилъ-ли онъ совсѣмъ это искусство или только пересталъ подписывать свои доски? — послѣднее кажется мнѣ вѣроятнѣе. Въ 1660 году, какъ уже было сказано выше, Гендриккія и Титусъ составили товарищество, въ которое приняли Рембрандта съ тѣмъ, чтобы оградить его отъ преслѣдованія должниковъ. Послѣ этого времени Рембрандту уже неудобно было издавать доски за своею подписью и помѣчать ихъ годомъ; въ этомъ кажется мнѣ и заключается вся причина отсутствія его офортовъ послѣ 1661 года; да и картинъ, помѣченныхъ послѣдующими годами, тоже очень немного. А геній Рембрандта былъ еще въ полной силѣ и послѣ этого времени; онъ только что написалъ въ 1660 году портретъ Сикса, который и до сихъ поръ хранится у потомковъ Сикса въ Амстердамѣ; онъ такъ живъ и свѣжъ точно вчера написанъ; въ 1661 году онъ окончилъ портретную картину Синдиковъ, которая считается однимъ изъ лучшихъ его произведеній; въ 1666 онъ написалъ портретъ Іереміи Деккера, принадлежащій къ первостепеннымъ работамъ его въ нашемъ Эрмитажѣ; въ 1667 превосходный портретъ Бургомистра, находящійся въ Англіи (Bürger, Rembrandt, Paris, 1866; 19); и кажется еще нѣсколько позднѣе свой собственный портретъ, принадлежащій Карстаньяну въ Берлинѣ, портретъ, поражающій своею рельефностью, онъ такъ и выходитъ изъ рамы *).

Академисты упрекаютъ Рембрандта въ дурномъ рисункѣ; первый пустилъ въ ходъ это обвиненіе Жерсенъ, въ своемъ каталогѣ, при описаніи № 29 „Адамъ и Ева". „Рембрандтъ не умѣлъ рисовать и этотъ листъ исполненъ довольно не правильно, хотя и съ большимъ эффектомъ", замѣчаетъ Жерсенъ. Барчъ, а за нимъ и другіе изслѣдователи, повторили эту легковѣсную замѣтку; и вотъ, мало по малу, за Рембрандтомъ укрѣпилась слава дурного рисовальщика.

Бланъ первый возразилъ противъ такого ни на чемъ неоснованнаго мнѣнія и справедливо замѣтилъ, что въ этихъ двухъ фигурахъ, Адама и Евы, не смотря на ихъ *умышленное безобразіе*, всѣ кости, связки и мускулы и весь скелетъ обозначены съ анатомической точностью, до какой могъ достигнуть только величайшій мастеръ — рисовальщикъ.

Въ свое время и Рембрандтъ учился академическому рисунку, и, какъ это неизбѣжно для всякаго художника, рисовалъ съ антиковъ; это видно изъ описи его имущества 1656 года, въ которой значится цѣлый портфель „рисунковъ съ антиковъ" его собственной работы.

Сдѣлавшись мастеромъ, онъ понялъ, что въ этомъ правильномъ и красивомъ рисункѣ мало жизненной правды; — что если когда и существовала въ природѣ античная правильность въ красивомъ тѣлѣ Фринъ и богоподобныхъ бачей — Антиноевъ, то съ воцареніемъ Христіанства, этому безсодержательному обожанію тѣла со всѣхъ его сторонъ былъ положенъ конецъ; что новому міру понадобилось новое художество, полное правды и мысли, которое бы не гнушалось тѣлеснымъ безобразіемъ и умѣло бы отыскать въ немъ нравственную красоту; эта задача и выпала на долю новой живописи. „Чѣмъ дальше отъ античныхъ раскопокъ", говоритъ Крамской, „тѣмъ живопись все выше; чѣмъ менѣе традицій, тѣмъ она все оригинальнѣе и глубже, и въ Рембрандтѣ она наконецъ доходитъ до вершинъ равныхъ греческимъ скульпторамъ" (Письма; СПБ. 1888; 309).

Впрочемъ и у Рембрандта найдется не мало

*) Одно время предполагали, что въ Дармштадскомъ музеѣ картина его, представляющая женщину, которая моетъ голову ребенку (№ 271 музея), помѣчена 1669 годомъ; Бюргеръ, провѣрявшій подпись, удостовѣряетъ однакожъ, что годъ на ней помѣченъ не 1669, а 1649 (Bürger, p. 19).

листовъ съ рисункомъ итальянскимъ, академически правильнымъ. Возьмите его фигуры апостоловъ въ „la petite tombe", въ которыхъ онъ подражалъ Рафаэлю (№ 67). Его „la Vièrge de douleurs" (85) и l'enfant prodigue" (91) скомпанованы въ манерѣ Микель Анджело и Леонардо да Винчи; въ „Jupiter et Antiope" (№ 203), онъ оригинально подражалъ Аннибалу Караччи; а его „Юпитеръ и Даная (204) не уступаютъ въ прелести рисунка и граціи сочиненія ни Корреджіо, ни Тиціану *).

По выраженію (экспрессіи) и полнотѣ содержанія Рембрандтъ стоитъ на ряду съ величайшими живописцами всѣхъ временъ. Не говоря уже о большихъ его гравюрахъ, какъ напримѣръ: смерть Богоматери (99), pièce de cent florins (74), la petite tombe (67), на которыхъ все сосредоточивается въ одномъ какомъ либо чувствѣ, скорби въ первой, вниманіе въ двухъ другихъ, и которыя поэтому и дѣйствуютъ съ такою силою на зрителя,—каждый маленькій листокъ его полонъ мысли и движенія. Въ № 42 напримѣръ старый Товія подходитъ къ своему дому; съ какою осторожностью ощупываетъ онъ косякъ двери и отыскиваетъ ручку; какая неувѣренность въ его боязливыхъ движеніяхъ. Бланъ справедливо замѣчаетъ, что пантомима Товіи передана здѣсь такъ вѣрно, что если бы закрыть его голову, каждый, по одному движенію его рукъ, ногъ и тѣла, тотчасъ узнаетъ въ немъ слѣпаго; онъ ставитъ эту фигуру наравнѣ съ Элимасомъ Рафаелевскаго Гамптонкуртскаго картона; онъ до того увлекается этимъ офортомъ, что объявляетъ его „самой капитальной гравюрой изъ всѣхъ, которыя когда либо были сдѣланы".

Какъ лихо несется Рембрандтовскій „Patineur" по льду на конькахъ (156); съ какимъ усиліемъ несетъ „l'homme au lait" свои ведра (213); какъ важно толкуютъ еврейскіе человѣки въ Синагогѣ о своихъ нуждахъ (126); съ какою осторожностію старушенка пробирается по мосткамъ, проложеннымъ черезъ рѣчку въ № 225; за ней бѣжитъ маленькая дворняжка; съ какимъ отчаяніемъ защищаетъ свой пирогъ, отъ нападковъ такой же дворняжки, чумазый мальчишка въ № 124. Сколько жизни въ прелестныхъ листкахъ его: „la petite bohémienne" (120); „le vendeur de mort aux rats (121), въ №№ 131, 138, 165 и т. д.

Академисты недовольны его миѳологическими сюжетами, и находятъ ихъ черезчуръ вульгарными; но вѣдь надо принять въ соображеніе, что Рембрандтъ и самъ относился къ этимъ сюжетамъ съ предвзятымъ юморомъ и умышленно создавалъ изъ нихъ забавные буффы, какъ напримѣръ похищеніе Прозерпины, въ Берлинскомъ Музеѣ, или похищеніе Ганимеда, въ Дрезденской Галереѣ. Съ другой стороны въ офортахъ его (№№ 112, 202—204) есть немало миѳологическихъ сюжетовъ, подъ которыми можно смѣло подписать имена самыхъ завзятыхъ Итальянскихъ мастеровъ.

У академистовъ вошло въ обычай критиковать Рембрандта и за его духовные сюжеты, за ихъ вульгарность, или точнѣе сказать, за ихъ библейскую наивность. Но вѣдь картины Рембрандта на эти сюжеты и нельзя сравнивать съ картинами Итальянскихъ мастеровъ, — съ ними нѣтъ у него ничего общаго. Большинство итальянскихъ картинъ назначалось для католическихъ алтарей; писались онѣ подъ контролемъ папы и инквизиціи.

Рембрандту писать такихъ картинъ не приходилось; картины его на священные сюжеты назначались для стѣнъ простой обывательской квартиры, а потому здѣсь ему и не было надобности становиться на ходули и писать вещи мало согласныя съ дѣйствительностью. Вотъ почему у него не имѣется ни мучениковъ, ни такъ называемыхъ „экстазовъ"; все у него происходитъ обиходно и просто, и такъ просто, что человѣку не близко знакомому съ манерой этого оригинальнаго художника, можетъ показаться, что онъ относится къ этимъ сюжетамъ даже юмористично. А между тѣмъ едва-ли можно найти и у итальянскихъ художниковъ такой симпатичный типъ Христа, какой выведенъ имъ въ знаменитой „pièce de cent florins"; его смѣло можно поставить рядомъ съ Дрезденскимъ Тиціаномъ. Да и большинство его офортовъ на священные сюжеты,—смерть Богоматери (99), принесеніе во храмъ (49 и 50), три креста (78), Ecce Homo (76 и 77), — могутъ быть прямо передѣланы въ иконы для православной церкви.

Тоже самое надо сказать и о портретахъ Рембрандта; въ нихъ нѣтъ Вандиковской щеголева-

*) Рембрандтъ хорошо былъ знакомъ со всѣми этими мастерами и собралъ цѣлые портфели ихъ гравюръ и рисунковъ (см. опись 1656 года); онъ подражалъ имъ, но подражанія эти, проходя сквозь его геніальную голову, выходили оттуда совсѣмъ новыми оригиналами. Въ такомъ же смыслѣ подражалъ Рембрандтъ Теньеру, Остаду (121 и 124), Бегаму (177 и 178), Дюреру (69), Каллоту (166 и 171), Мантеньи (47 и 85), Кастильоне (290) и Тиціану (204).

тости; это просто живые люди изъ голландскаго обихода, такіе точно какихъ писалъ развѣ только одинъ Веласкезъ въ лучшіе свои годы. Особенно удавались Рембрандту портреты стариковъ; назову въ числѣ ихъ стараго Харинга, одинъ изъ самыхъ любимыхъ мною офортовъ. Лице Харинга (№ 274) оттѣнено едва намѣченными легкими штрихами, — и при такой почти незамѣтной работѣ, сколько передано въ немъ старческой дряхлости и дѣтскаго добродушія. Въ той же манерѣ выполнено лице другого дряхлеца, Сильвіуса (№ 280); онъ говоритъ проповѣдь и съ порывистымъ жестомъ выдвинулъ руку свою изъ рамки гравюры. Также хороши портреты: Лютмы (276), Уйтенбогарда (279), Іонге (272), Ренье Ансло (271), портретъ № 23, десятки портретовъ неизвѣстныхъ лицъ и наконецъ портретъ его пріятеля доктора, португальскаго еврея Ефраима Бонуса (прозванный „Juif à la rampe; № 278“). Онъ только что сошелъ съ лѣстницы, —вѣроятно отъ больного; лице его полно мысли; глаза его нѣсколько разошлись и скосились, какъ это обыкновенно бываетъ, когда человѣкъ о чемъ либо сильно задумается: такъ-ли опредѣлилъ онъ болѣзнь своего больного; то-ли лекарство прописалъ ему? А можетъ быть больной особенно ему дорогъ и нѣтъ надежды на его выздоровленіе; не вернуться-ли еще разъ посмотрѣть на него? Но великій художникъ навсегда закрѣпилъ его въ этой позѣ и увѣковѣчилъ его малоизвѣстное имя, и страстный любитель будетъ сотни годовъ любоваться его необычайнымъ офортомъ. Особенно любилъ этотъ офортъ нашъ знаменитый портретистъ Крамской: „намъ не слѣдуетъ часто смотрѣть на эти вещи“, говаривалъ онъ, “а то пожалуй кисти бросишь“. Въ двухъ изъ своихъ портретовъ онъ воспользовался *мотивами* Бонуса и Сильвіуса.

Не смотря на то, что живописныя произведенія Рембрандта не должны входить въ составъ этого каталога, и что мнѣ поэтому нѣтъ повода говорить ни о знаменитой картинѣ Синдиковъ въ Амстердамѣ, ни о портретахъ Сикса и его жены тамъ же, ни о такъ называемомъ Собіесскомъ въ нашемъ Эрмитажѣ, и сотнѣ другихъ картинъ, — я не могу не упомянуть о портретѣ адмиральши Елизаветы Басъ, который подаренъ въ 1880 году Ванъ-Полемъ въ Амстердамскій музей. Елизавета Басъ въ черномъ шелковомъ платьѣ съ мѣховой оторочкой; на шеѣ у нея широкая бѣлая пелеринка, на головѣ такой же чепецъ. Она только что кончила читать Библію.

Кажется, что можетъ быть особенно привлекательнаго въ этомъ холстѣ: старое желтое лице, изборожденное глубокими морщинами на манеръ сушенаго гриба. Но что это за портретъ! Старуха сидитъ какъ живая, вся въ свѣту; лице, руки, платье, — все это отдѣлано до природы, при чемъ отдѣлка прикрыта широкими мазками, чтобы не рѣзать глазъ. И отъ этой простой не особенно симпатичной фигуры нѣтъ возможности оторваться, — и это не смотря на близкое сосѣдство ея съ знаменитой Ronde de Nuit и картиной Синдиковъ, которыя тутъ же висятъ въ другихъ комнатахъ музея *).

Въ пейзажахъ Рембрандтъ такой же поэтъ и мыслитель; а въ пейзажѣ „Три дерева“ (№ 212) онъ доходитъ до высокаго драматизма: справа небольшой холмъ, на немъ три дерева; слѣва надвигаются грозовыя тучи въ видѣ какихъ-то великановъ; по небу несутся одушевленныя облака фантастическихъ формъ, вдали дождь уже льетъ ливнемъ, — сейчасъ и здѣсь будетъ гроза. Въ другомъ пейзажѣ, „la campagne du péseur d'or“ (№ 234), представилъ онъ необозримую даль; заунывную, плоскую, почти безлѣсную, болотистую; но все это сдѣлалъ такъ хорошо, такъ вѣрно, что глазъ не можетъ достаточно налюбоваться этой однообразной голландской далью и все глубже и глубже старается уйти въ нее.

Трудно понять чѣмъ пейзажи Рембрандта могутъ такъ подкупать зрителя; вѣдь все въ нихъ такъ просто, такъ безыскуственно: какое нибудь озерко съ утками (№ 235); холмикъ съ оставленной башней (№ 218); уголокъ зелени съ лодкой (№ 236); вѣдь все это взято прямо изъ обиходной природы и не представляетъ ничего *особеннаго*...

Какъ живописецъ — граверъ Рембрандтъ не имѣетъ соперниковъ; въ доскахъ его господствуетъ живописный безпорядокъ; а смѣлость въ работѣ доходитъ до дерзости; разнообразіе въ пріемахъ его безконечно: для каждаго предмета у него свой особый способъ, — лице старика, лице молодого,

*) Такихъ картинъ, написанныхъ въ *полномъ свѣту*, у Рембрандта не мало, и краски въ нихъ неуступятъ самому роскошному Веронезу; поэтому очень странно читать въ лекціи извѣстнаго ученаго Брандеса, въ которой онъ проводитъ параллель между Рембрандтомъ и Гейне, что: «весь колоритъ у Рембрандта сводится къ геніальному пользованію эффектами свѣто-тѣни. Другого колорита у него нечего искать; но въ этой области онъ недосягаемо высокъ: онъ умѣетъ извлечь лучъ свѣта изъ ночи...»

дерево, бархатъ, металлъ, — все это передано у него въ совершенствѣ и совершенно различными манерами. Такъ говоритъ о немъ страстный почитатель его Барчъ, — самъ граверъ по ремеслу и первый знатокъ своего времени въ эстампномъ дѣлѣ. Хубракенъ замѣчаетъ, что способы, которыми гравировалъ Рембрандтъ, остались его секретами и съ его смертiю утрачены. Барчъ не раздѣляетъ этого мнѣнiя; по его изслѣдованiямъ всѣ способы Рембрандта легко объяснимы и могутъ быть продѣланы на мѣдной доскѣ зауряднымъ граверомъ; весь секретъ заключается въ генiальномъ умѣньи пользоваться ими; но это умѣнье и составляетъ секретъ Рембрандта, его-то онъ и унесъ съ собой въ могилу.

Вотъ что говоритъ Барчъ о технической части офортовъ Рембрандта: „Рембрандтъ рѣдко переводилъ на доску готовый рисунокъ: чаще всего онъ рисовалъ на доскѣ иглой прямо, какъ это видно на многихъ его грифонажахъ и на гравюрѣ № 192 „le dessinateur d'après le modèle.

Доски свои онъ почти всегда подготовлялъ крѣпкой водкой, причемъ по нѣсколько разъ покрывалъ ихъ прозрачнымъ лакомъ, проходилъ иголкой и снова травилъ водкой. Такiе прiемы легко прослѣдить на его собственномъ портретѣ, № 7, и на гравюрѣ „le bon Samaritain" (№ 90).

Рембрандтъ отлично владѣлъ сухой иголкой и часто оканчивалъ ею свои офорты до мельчайшихъ подробностей. Его листы: la nuit de Noel (№ 44), Авраамъ Франсъ (273), молодой Харингъ (275) и множество другихъ, окончены этимъ способомъ въ совершенствѣ.

Зачастую на одной и той же доскѣ онъ одну сторону картины прокладывалъ одной крѣпкой водкой и оставлялъ ее неконченной, а другую сторону оканчивалъ съ величайшею тщательностiю иголкой: эффектъ получался поразительный, какъ напримѣръ въ знаменитой „pièce de cent florins", гдѣ вся лѣвая сторона состоитъ изъ однихъ контуровъ, проложенныхъ крѣпкой водкой, а середина и правая сторона окончены до мельчайшихъ подробностей (№ 74). Въ томъ же родѣ выполнены имъ большой Копеноль (283) и докторъ Фаустъ (270). Съ какою силою онъ чертилъ мѣдь иголкой видно изъ пейзажа № 222 и Ecce Homo № 76, которые выполнены ею, безъ помощи крѣпкой водки.

Рядомъ съ этими листами, исполненными мелкой иголкой, есть у него множество и такихъ листовъ, которые гравированы, или, точнѣе сказать, нацарапаны простымъ гвоздемъ, на примѣръ: его собственный портретъ № 6, великолѣпное Принесенiе во храмъ (№ 50) и множество маленькихъ головокъ и фигурокъ, которыя пуристы имѣютъ обыкновенiе относить къ работамъ его ученика Флита. Есть у него еще его собственный портретъ, помѣченный 1629 годомъ (№ 338), который нацарапанъ еще грубѣе, двойнымъ штрихомъ, по всей вѣроятности двумя гвоздями, связанными вмѣстѣ; листъ этотъ не представляетъ впрочемъ ничего замѣчательнаго.

Рембрандтъ отлично владѣлъ и рѣзцомъ, хотя и употреблялъ его не такъ часто и болѣе въ тѣхъ случаяхъ, когда онъ не могъ достигнуть требуемой силы въ тѣняхъ посредствомъ иглы и водки.

Много рѣзца у него въ гравюрахъ: Ecce Homo (№ 77), снятiе со креста (81) *), le pèseur d'or (281), Six (285); но здѣсь работы рѣзцомъ такъ искусно перемѣшаны съ работами водкой и иглой, что ихъ трудно отличить одну отъ другой. Въ числѣ офортовъ Рембрандта есть семь картинокъ, которые, по мнѣнiю нѣкоторыхъ знатоковъ, гравированы черной манерой, это слѣдующiе листы: l'adoration des bergers (№ 46), la fuite en Egypte (56), la mise au tombeau (86), Saint Jerôme (105), homme méditant (148); la descente de croix (83) и Haaring jeune (275).

Барчъ справедливо замѣчаетъ, что Рембрандтъ никогда не гравировалъ черной манерой и что всѣ вышеприведенные семь листовъ награвированы обыкновеннымъ способомъ, но что черезъ чуръ темный тонъ въ нихъ достигнутъ тѣмъ, что Рембрандтъ, при печатанiи досокъ, не стиралъ съ нихъ краски на̀ чисто, а оставлялъ часть ея въ темныхъ мѣстахъ, или замазывалъ эти мѣста краской вновь, посредствомъ кисти, или просто пальцемъ, — а свѣтлыя мѣста протиралъ, тоже пальцемъ, и затѣмъ пропускалъ доску сквозь станокъ. Для примѣра Барчъ приложилъ къ своему каталогу два отпечатка съ одной и той же доски, изъ которыхъ одинъ сдѣланъ съ доски чисто вытертой, а другой съ доски, на которой въ темныхъ мѣстахъ оставлена краска. Фототипiи съ обоихъ оттисковъ приложены къ XXX стр. французскаго текста; онѣ наглядно объясняютъ этотъ Рембрандтовскiй прiемъ, посредствомъ котораго онъ достигалъ различныхъ эффектовъ въ отпечаткахъ, снятыхъ съ одной и той же доски. Съ своей стороны прибавлю къ этому, что Рембрандтъ часто употреблялъ для подцвѣчиванiя фоновъ сѣрный цвѣтъ,

*) Въ которыхъ, какъ уже замѣчено мною выше, помогали ему ученики.

которымъ онъ намазывалъ (на водѣ) свою доску. Этотъ сѣрный цвѣтъ травитъ доску довольно скоро и производитъ на ней (въ печати) неровный сѣроватый тонъ, покрытый довольно крупными темными пятнами неправильной формы. Рембрандтъ очень любилъ этотъ живописный пріемъ, который помогалъ ему избѣгать бѣлый фонъ чистой бумаги. Въ слѣпомъ Товіи (№ 42) и Корнеліѣ Сильвіусѣ (280) этимъ способомъ вытравлены сплошь фоны, а въ другихъ листахъ (три дерева, № 212; пейзажъ съ башней № 218 и мн. др.) имъ подцвѣчены тѣневыя мѣста. Такое подцвѣчиваніе посредствомъ сѣрнаго цвѣта встрѣчается преимущественно въ первыхъ отпечаткахъ гравюръ Рембрандта; оно скоро уничтожалось во время процесса печатанія, отъ втиранія въ доску краски посредствомъ тампона; въ позднѣйшихъ отпечаткахъ отъ него почти не остается и слѣдовъ.

Но иногда Рембрандтъ поддвѣчивалъ этимъ способомъ и позднѣйшіе отпечатки; такъ например: бѣгство въ Египетъ (№ 56) и положеніе во гробъ (86) у него поддвѣчены въ третьемъ видѣ доски.

Рулетка встрѣчается только въ трехъ листахъ Рембрандта: въ третьемъ видѣ № 94, Апостолы Петръ и Іоаннъ у дверей храма, и въ позднѣйшихъ отпечаткахъ № 266, Януса Сильвіуса, и 305, человѣкъ съ кривымъ ртомъ; всѣ эти отпечатки сдѣланы несомнѣнно послѣ смерти Рембрандта съ досокъ, подправленныхъ рулеткой посторонней рукой.

Нѣкоторые листы Рембрандта имѣютъ видъ гравюръ карандашной манерой, какъ напримѣръ: второй видъ маленькаго Копеноля (282) и femme à la flèche (212); доски этѣ гравированы однакоже обыкновеннымъ способомъ и эффектъ карандашной гравировки достигался посредствомъ особаго пріема при ихъ печатаніи, какъ это объяснилъ мнѣ и показалъ на опытѣ одинъ изъ нашихъ присяжныхъ граверовъ: для этого доску, натертую краской и вполнѣ приготовленную къ печати, слѣдуетъ слегка потирать шерстянымъ тампончикомъ, отъ чего краска размажется по краямъ гравюрной черты, а самая черта потеряетъ свою рѣзкость и въ печати приметъ характеръ карандашнаго рисунка. Слѣды такого способа печатанія видны уже въ гравюрахъ знаменитаго Мантеньи (№ 17).

Особенную прелесть умѣлъ извлекать Рембрандтъ изъ *барбовъ* *), которыя онъ оставлялъ въ большомъ количествѣ на своихъ доскахъ; это уже чисто его изобрѣтеніе. Правда и у Дюрера на св. Іеронимѣ (Ва. № 61) и даже на Адамѣ и Евѣ (№ 1) видны барбы, но только въ самыхъ первыхъ отпечаткахъ и въ очень скромныхъ размѣрахъ: это не барбы *нарочно оставленныя*, а скорѣе *дурно срѣзанныя* съ недочищенной доски. У Рембрандта вся доска покрыта барбами; этѣ барбы придаютъ отпечатку особенную мягкость и бархатный тонъ; вотъ отчего первые отпечатки его такъ дорого цѣнятся любителями: Рембрандтъ печаталъ ихъ самъ и процессомъ печати дополнялъ тѣ эффекты, которыхъ нельзя было достигнуть однимъ гравированіемъ.

Рембрандтъ прибѣгалъ къ барбамъ и въ тѣхъ случаяхъ, когда ему нужно было усилить тѣни, во вторыхъ и въ третьихъ отпечаткахъ и даже при ретушевкѣ доски довольно истертой отъ печатанія, какъ напримѣръ доски Ecce Homo, въ ширину, № 76.

На нѣкоторыхъ доскахъ его, въ первыхъ отпечаткахъ, замѣтны чрезвычайно мелкія работы тонкой иголкой; какъ напримѣръ въ Товіи (№ 43), Самаритянкѣ № 71, маленькомъ воскресеніи Лазаря № 72. Эти мелкія работы очень скоро стирались при печатаніи; дѣлались онѣ, кажется мнѣ, единственно для отличія первыхъ, хорошихъ отпечатковъ, отъ послѣдующихъ.

Рембрандту принадлежитъ еще одно изобрѣтеніе: изготовленіе офортовъ, которымъ онъ придавалъ характеръ оригинальныхъ рисунковъ, промывая ихъ сепіей, тушью, бистромъ и бѣлилами. Всего болѣе изготовлено имъ по этому способу пейзажей.

Въ нѣкоторыхъ собраніяхъ встрѣчаются слабыя отпечатки, почти безъ краски, или, какъ ихъ принято называть, отпечатки макулатурные, съ первыхъ видовъ Лютмы, Асселена, большой еврейской невѣсты, портрета № 289 и Толлинга, которые, кажется мнѣ, были сдѣланы тоже съ цѣлію обратить ихъ въ рисунки; я видѣлъ два такихъ отпечатка Лютмы и Асселена у Адольфа фонъ Бекеродта въ Берлинѣ, оба они мастерски пройдены карандашемъ и красками и имѣютъ видъ отлично выполненныхъ рисунковъ. Въ числѣ

*) Когда граверъ рѣжетъ доску рѣзцомъ или иголкой, то поднявшаяся вдоль пройденной черты полоска мѣди называется *барбой* (barbe). Граверы обыкновенно срѣзываютъ эти барбы съ доски передъ печатаніемъ; Рембрандтъ не счищалъ ихъ; онъ намазывалъ доску краской, которая залегала за барбы, слегка счищалъ ее ладонью и печаталъ; надо было имѣть подошвенную кожу на ладоняхъ, чтобы стирать краску съ такихъ досокъ. Нынѣшніе печатальщики положительно бѣгаютъ отъ такихъ досокъ.

работъ Рембрандта находится голова философа, гравированная на деревѣ, или скорѣе на оловянной доскѣ (№ 318); вещь очень посредственная, которая могла быть сдѣлана имъ для опыта; а можетъ быть вырѣзана его ученикомъ и только по его рисунку; во всякомъ случаѣ она стоитъ въ числѣ его произведеній совершенно особнякомъ и можетъ быть исключена изъ нихъ, къ удовольствію гг. пуристовъ, безъ особой натяжки.

Рембрандтъ дѣлалъ отпечатки съ своихъ досокъ на пергаментѣ, на толстой индѣйской бумагѣ, на тонкой китайской и на простой голландской.

Отпечатки на грубомъ пергаментѣ выходятъ обыкновенно неудачно и слѣпо; мелкіе штрихи въ нихъ пропадаютъ совсѣмъ; остаются однѣ крупныя работы и пятна отъ барбовъ. Настоящіе любители предпочитаютъ имъ отпечатки на бумагѣ. На пергаментѣ у Рембрандта напечатаны большіе листы: Ecce Homo (№ 76), три креста (№ 78), большой и маленькій Копеноли (282 и 283), оба Харинга (274 и 275), бѣгство въ Египетъ (56) и др. Мнѣ извѣстно нѣсколько экземпляровъ, отпечатанныхъ Рембрандтомъ на размоченномъ и проваренномъ пергаментѣ, который, высыхая послѣ печати съёживался (сокращался) почти вдвое. Находящійся въ Амстердамскомъ музеумѣ такой отпечатокъ головки № 300 (Vieillard à barbe courte) представляетъ столько разницы съ обыкновеннымъ отпечаткомъ этой гравюры, что даже Барчъ принялъ его за особую доску и описалъ подъ особымъ 301-мъ нумеромъ. Въ моемъ собраніи есть такой-же отпечатокъ (на толстомъ пергаментѣ) маленькаго Копеноля (№ 282) перваго вида, который купленъ мною на аукціонѣ герцога Буклейга и считался одно время за самый первый неописанный отпечатокъ этого портрета.

На индѣйской толстой бумагѣ *), желтоватаго, а иногда и красновато-бураго цвѣта, Рембрандтъ печаталъ лучшіе оттиски почти со всѣхъ своихъ досокъ; на этой бумагѣ отпечатаны имъ и первые шесть оттисковъ la pièce de cent florins (74). Нѣкоторыя доски печатались Рембрандтомъ почти исключительно на индѣйской бумагѣ (№№ 36 и 199).

*) Её тоже называютъ японской, хотя японская бумага свѣтлѣе, желтѣе и болѣе шелковиста; въ отпечаткахъ Рембрандта мнѣ попадалась она довольно рѣдко.

Надобно замѣтить, что индѣйская бумага тоже сильно сокращается во время сушки послѣ печати; у меня есть экземпляръ Лютмы (276) перваго вида доски, который почти на полъ дюйма уже и короче отпечатковъ на простой бумагѣ. Экземпляры на индѣйской бумагѣ не всегда лучше и красивѣе экземпляровъ на простой бумагѣ; есть листы, которые положительно красивѣе въ отпечаткахъ на простой бумагѣ. Завзятый любитель Рембрандта, Дютюи, совѣтывалъ пріобрѣтать такіе листы по два экземпляра, на индѣйской и на простой бумагѣ и при этомъ запасаться отпечатками разныхъ эффектовъ, и рядомъ съ чернымъ, залѣпленнымъ краской, отпечаткомъ, въ которомъ зачастую нельзя разобрать ни дальнихъ плановъ, ни прослѣдить тонкихъ работъ,—имѣть въ папкѣ экземпляръ болѣе прозрачной печати и не столь переполненный краскою.

На тонкой китайской бумагѣ Рембрандтъ печаталъ рѣдко; мнѣ извѣстно нѣсколько отпечатковъ lit à la française (№ 186) и petit orfêvre (№ 123). Бумага эта употреблялась для поддѣлыванія позднѣйшихъ отпечатковъ; для такихъ отпечатковъ употреблялась впрочемъ и индѣйская бумага, какъ напримѣръ: для 3-го вида „pèseur d'or“ (281); 6-го и 7-го вида „femme devant le poêle“ (197); 2-го и 3-го вида Асселена (277), 4-го вида Анслоо (271).

Рембрандтъ не печаталъ на шелковыхъ матеріяхъ; отпечатокъ Ba. № 19 на атласѣ, который находился въ собраніи Дидо, позднѣйшаго производства.

ПРИМѢЧАНІЯ.

(1). *Мѣру гравюры не всегда можно опредѣлить съ математическою точностію.* Мѣра одной и тойже гравюры, въ разныхъ экземплярахъ, представляетъ часто значительную разницу; если отпечатокъ дѣлается на бумагѣ сильно намоченной, — то бумага при высыханіи сжимается, а вмѣстѣ съ тѣмъ уменьшается и размѣръ отпечатка. Такое сокращеніе особенно замѣтно въ отпечаткахъ, дѣлаемыхъ на толстой индѣйской или японской бумагѣ. Въ моемъ собраніи есть отпечатокъ Лютмы (В. 276); мѣра его: 7 × 5.5; тогда какъ мѣра отпечатка на простой голландской бумагѣ равняется: 7.4 × 5.6. Рембрандтъ нарочно дѣлалъ отпечатки на размоченномъ въ горячей водѣ пергаментѣ, чтобы достигнуть еще большаго сокращенія, вѣроятно для какихъ-либо одному ему извѣстныхъ художественныхъ цѣлей. О такихъ пріемахъ его уже было говорено въ его біографіи.

(2). *Цѣны на гравюры Рембрандта. — Аукціоны. Собранія гравюръ Рембрандта, общественныя и у частныхъ лицъ.* Въ текстѣ каталога, послѣ описанія каждаго нумера, приведены цѣны гравюрныхъ аукціоновъ, а также тѣ цѣны, по которымъ этѣ гравюры продавались у торговцевъ.

Цѣнность листа зависитъ отъ его красоты, рѣдкости и сохранности. Первые, сильные отпечатки съ барбами, снятые съ неотполированной доски, отпечатанные самимъ Рембрандтомъ съ его особыми пріемами, цѣнятся во сто разъ противъ отпечатковъ слабыхъ; на пробные и неконченные отпечатки гравюръ Рембрандта цѣны стоятъ сумасшедшія. Кромѣ того, каждый собиратель старается положить въ свою папку листъ вполнѣ сохранный и съ полями; особенно гонятся за полями, или, такъ называемыми, дѣвственными маржами, Англичане и Американцы; они даже охотнѣе покупаютъ гравюру въ худшемъ отпечаткѣ, но только съ полями, чѣмъ гравюру безъ полей, хотя бы и въ лучшемъ отпечаткѣ. Нѣмцы на этотъ счетъ благоразумнѣе и дорожатъ прежде всего оттискомъ. Конечно всѣ эти охотничьи причуды не могутъ относиться до особенно рѣдкихъ листовъ, извѣстныхъ въ уникахъ или небольшомъ числѣ экземпляровъ; за такіе листы плотятся огромныя деньги, хотя бы они были не только съ обрѣзанными полями, но и безъ всякихъ *gardiens*, т. е. безъ полей кругомъ доски, и даже вовсе обрѣзанные. Баронъ Эд. Ротшильдъ заплатилъ, напримѣръ, болѣе 1000 франковъ за Ва. № 292, изъ котораго вырѣзана одна головка; за одну головку портрета Рембрандта въ III видѣ (В. № 7), на лоскуткѣ бумаги, было заплачено 3000 фр., и т. д.; испорченные и обрѣзанные экземпляры I-го вида Rembrandt appuyé и Асселена, не разъ продавались по 1000 фр. и выше.

Цѣнность листа зависитъ и отъ числа любителей и торговцевъ, собравшихся на аукціонъ; послѣдніе на большихъ аукціонахъ обыкновенно составляютъ *комплотъ*: заранѣе распредѣляютъ гравюры между собою и затѣмъ уже не даютъ купить ни одного листа простымъ собирателямъ.

Цѣна на гравюры измѣняется также и вслѣдствіи *моды* на тотъ или другой *жанръ*. Такъ напримѣръ лѣтъ тридцать тому назадъ была мода на Бюрены (гравюры рѣзцомъ) и *avant la lettre*'ы ихъ цѣнились очень дорого; теперь цѣна на нихъ упала втрое и вчетверо. Стояла хорошая цѣна на вещи Дюрера, — теперь охотниковъ на него меньше; всѣ начали искать Шёна и болѣе старыхъ Нѣмцевъ и Итальянцевъ.

На офорты Рембрандта, впрочемъ, мода никогда не прекращалась, и при его жизни цѣна на нихъ стояла высокая: знаменитая его *pièce de cent florins* потому и получила свое названіе, что еще при жизни Рембрандта цѣнилась во сто флориновъ; только одинъ разъ гравюры его, въ числѣ прочихъ принадлежавшихъ ему вещей и рѣдкостей, были проданы по ничтожнымъ сравнительно цѣнамъ; это было въ 1656 году, когда онъ былъ объявленъ несостоятельнымъ; но тогда были для Голландіи трудныя времена и общее разореніе; послѣ внѣшнихъ погромовъ наступилъ общій застой въ торговлѣ, и покупать гравюры было нéкому. Дѣла Голландцевъ однакоже скоро поправились, а съ ними пошли въ гору и работы

Рембрандта; съ каждымъ годомъ ростутъ онѣ въ цѣнѣ все болѣе и болѣе.

Первымъ и самымъ серіознымъ собирателемъ гравюръ, а въ томъ числѣ и своихъ собственныхъ, былъ самъ Рембрандтъ; въ описи его вещей 1656 года поименованъ цѣлый рядъ папокъ съ его собственными гравюрами а также и съ гравюрами Мантеньи, Марка Антонія, Луки Лейденскаго и множества другихъ мастеровъ.

Собирателей гравюръ Рембрандта въ то время было уже не малое число; Декампъ разсказываетъ какъ любители, на перерывъ одинъ передъ другимъ, старались добывать разные отпечатки его Іосифа, съ бѣлымъ и съ затѣненнымъ лицемъ, женщины у камина, въ чепцѣ и безъ чепца, сватьбы Язона, съ короной и безъ короны. Другу своему, бургомистру Сиксу, Рембрандтъ посылалъ по экземпляру каждаго сдѣланнаго офорта; по смерти Сикса собраніе его перешло къ живописцу Хубракену, который пополнилъ его собраніями Халлинга, Мааса и Молеватера. Знаменитое Хубракеновское собраніе перешло къ Ванъ-Лейдену, а отъ Ванъ-Лейдена куплено для Амстердамскаго музея. Около того же времени составили богатыя собранія гравюръ: аббатъ Маролль, Берингенъ, живописецъ Койпель, Жюльенъ, Сильвестръ и Потье. Собранія Маролля и Берингена перешли въ Парижскую библіотеку.

Въ 1756 году было распродано въ Гагѣ спеціальное собраніе однихъ Рембрандтовскихъ офортовъ, составленное Амедеемъ Бюржи; это было самое полное изъ всѣхъ доселѣ извѣстныхъ, и самое замѣчательное по красотѣ листовъ и подбору отпечатковъ, со всѣми разницами одного и того же листа.

Въ концѣ каталога Бюржи разсказываетъ, что онъ началъ собирать офорты Рембрандта съ 1728 года, что онъ купилъ множество листовъ изъ собранія Сикса, Халлинга (въ Дордрехтѣ), Гульста (въ Гагѣ) и граверовъ Гёте и Поля; и что онъ рѣшилъ распродать свое собраніе единственно съ тою цѣлію, чтобы на старости лѣтъ избавиться отъ докучливыхъ любителей, которые надоѣдаютъ ему постоянными просьбами продать тотъ или другой листъ Рембрандта, конечно изъ числа самыхъ рѣдкихъ.

Собраніе Бюржи, состоявшее изъ 655 листовъ, было продано за 3524 флорина, т. е. около 7400 франковъ. Цѣны отдѣльныхъ листовъ, въ самыхъ первыхъ отпечаткахъ, поразительно дешевы: la pièce de cent florins—84 флорина; снятіе со креста II (прежде усиленія тѣни на ногахъ) — 17; Лазарево Воскресеніе — 21; Асселенъ — 20; Лютма — 16; Уйтенбогардъ — 71; Сиксъ — 240; старый Харингъ — 16; молодой Харингъ — 10; Толлингъ — 200, Анслоо — 37, Бонусъ, съ чернымъ кольцомъ—32; Рембрандтъ съ саблей (В. № 23) — 132; большой Копеноль, съ бѣлымъ фономъ — 66; большая еврейская невѣста — 4 (оконченный экземпляръ, 2-й видъ доски — 34); le lit à la française — 35. Пейзажи шли отъ 1 до 8 флориновъ; пейзажъ съ тремя деревьями проданъ за 16 флориновъ. Портреты и головы находились въ собраніи Бюржи во множествѣ разныхъ отпечатковъ; такъ напримѣръ В. № 304 былъ у него въ восьми видахъ, тогда какъ мною разыскано всего шесть; В. № 263 — пять; В. № 7 — шесть; № 148 — шесть; В. № 276 (Лютма) — пять (мнѣ извѣстно всего три) и т. д. Жаль, что въ каталогѣ Бюржи не означены съ точностію разницы въ отпечаткахъ гравюръ; и что у него, также какъ и у Сикса, не было обычая ставить на гравюрахъ свою подпись или штемпель, отчего въ настоящее время трудно разыскать по собраніямъ принадлежавшіе ему листы.

Послѣ Амедея Бюржи, вплоть до нашего времени, идетъ цѣлый рядъ собирателей гравюръ Рембрандта. Въ концѣ примѣчанія подъ этимъ же нумеромъ **(2)** во французскомъ текстѣ, приложенъ списокъ аукціонамъ на офорты Рембрандта, съ указаніемъ самыхъ капитальныхъ листовъ, которые были на нихъ проданы; эти аукціоны представляютъ вмѣстѣ съ тѣмъ и наглядную исторію частныхъ коллекторовъ, а также и наглядную таблицу, въ какой пропорціи офорты Рембрандта подымались въ цѣнѣ своей.

Въ числѣ частныхъ собраній рядомъ съ собраніемъ Амедея Бюржи могутъ быть поставлены слѣдующія: Жапа Барнара, Плоса ванъ Амстеля, Зоомера-Денона и Верстолька ванъ Зейлена.

Собраніе *Барнара* состояло изъ 341 листа и было продано въ 1798 году за 25.300 франковъ. Здѣсь были первоклассныя рѣдкости: портреты Рембрандта В. №№ 7 и 22, въ I видѣ; I-е виды: ночь на Рождество, воскресеніе Лазаря, сто флориновъ, снятіе со креста большое, св. Францискъ, раковина, бычекъ; портреты: Анслоо, стараго Харинга, Асселена, Уйтенбогарда, большого Копеноля, Толлинга и рѣдчайшій грифонажъ № 366.

Собраніе *Плоса ванъ Амстеля*, 448 листовъ работы Рембрандта и 132 листа работы его учениковъ, распродано въ 1810 году. Здѣсь

были рѣдчайшіе листы въ I видѣ: Рембрандтъ съ саблей, сто флориновъ, Франсъ, раковина, большой Копеноль и множество пейзажей въ единственныхъ экземплярахъ.

Собраніе *Зоомера-Денона* было составлено голландцемъ Зоомеромъ, другомъ Титуса (сына Рембрандта); оно было продано итальянскому граверу Занетти, а отъ него перешло къ Денону. Въ предисловіи къ каталогу, составленному еще Зоомеромъ, говорится „что это собраніе совершенно полное всѣхъ вещей Рембрандта, со всѣми разницами въ отпечаткахъ". Оно было куплено, безъ торговъ, англійскимъ торговцемъ Вудбурномъ въ 1829 году за 40.000 франковъ и распродано имъ по частямъ. Здѣсь находились въ I видѣ слѣдующія рѣдкости: Сто флориновъ, Лазарево воскресеніе, Рембрандтъ съ саблей; Анслоо, Асселенъ, Уйтенбогардъ, Ecce Homo, три креста, большой Копеноль, раковина, l'Espiègle, три хижины, грифонажъ № 366 и женщина въ очкахъ.

Собраніе *барона Верстолька ванъ Зейлена* распродано въ 1847 году; за 815 листовъ выручено 93.420 фр. По числу разновидностей въ отпечаткахъ это собраніе еще капитальнѣе собранія Амедея Бюржи. Здѣсь находились I-е виды слѣдующихъ рѣдкихъ листовъ: портреты Рембрандта, B. №№ 7, 10, 13, 21, 23; бѣгство въ Египетъ B. № 56; Лазарево воскресеніе (II), сто флориновъ; снятіе со креста; Ecce Homo; добрый Самарянинъ; Сиксховъ мостъ; карета; три избушки; охотникъ; B. №№ 214, 218, 223, 224, 227, 232, 235, 237, 240, 242, 243, 247, 250; № 263 съ рукой; Линденъ; Анслоо; Фаустъ; Франсъ (пять видовъ); Асселенъ; Бонусъ; большой и малый Копеноли; Толлингъ, Сиксъ и множество мелкихъ головокъ чрезвычайной рѣдкости.

Положительно можно сказать, что листы изъ этихъ четырехъ собраній всѣ первоклассснаго достоинства и въ самыхъ лучшихъ отпечаткахъ.

Менѣе значительныя по числу, но очень капитальныя собранія офортовъ Рембрандта были распроданы послѣ Маркуса (1770), Ванъ Лейдена (1815), Дижонвиля (1816), Айлесфорда (1847), Дидо (1877) и Гебиха (1880).

На послѣднихъ аукціонахъ Гриффитса, герцога Буклейга (Buccleugh) и Вебстера цѣны на офорты Рембрандта поднялись до колосальныхъ размѣровъ. Баронъ Эдмундъ Ротшильдъ на аукціонѣ Гриффитса заплатилъ за I отпечатокъ Толлинга около 40.000 фр.

Богатѣйшее собраніе герцога *Буклейга*, состоявшее изъ 367 листовъ, распродано въ 1887 году; за него выручено около 432.000 франковъ; гравюра: Сто флориновъ куплена за 34.000 фр.; Анслоо I, и рядъ пейзажей въ I видѣ, пріобрѣтены Берлинскимъ музеемъ, отъ 3.000 до 5.000 фр., за листъ. Цѣны этого аукціона очень назидательны для любителей; они приведены во французскомъ текстѣ этого примѣчанія.

Цѣны аукціона *Вебстера* еще поразительнѣе; собраніе Вебстера несравненно ниже собранія Буклейга; но здѣсь американцы дошли до полнаго сумасшествія: пейзажи B. № 214, les deux maisons aux pignons pointus, и B. № 245, la maison basse au bord du canal, были куплены,— первый за 8630 фр., а второй за 9000, —это два листка, не представляющіе ничего особенно художественнаго и притомъ еще изъ числа такъ называемыхъ „*сомнительныхъ*".

Надо полагать, что на послѣдующихъ аукціонахъ (капитальныхъ собраній для продажи покуда въ виду не имѣется), цѣны будутъ еще выше; американское сумасшествіе, которое заплатило до 300.000 франковъ за незначительную картину живописца Millet и подзадориваніе ловкихъ аукціонистовъ, должны довести цѣнность на все рѣдкое, до предѣловъ невозможнаго. Надо сказать, что при этомъ вещи, разъ отправленныя въ Америку, назадъ въ Европу не возвращаются, — съ каждымъ днемъ ихъ становится меньше и меньше; покупать ихъ помимо аукціоновъ негдѣ; а число торговцевъ - антикваровъ съ каждымъ годомъ уменьшается; оно и понятно: скоро имъ и торговать будетъ нечѣмъ.

Общественныя собранія гравюръ Рембрандта. Самое богатое изъ числа ихъ по части офортовъ Рембрандта, это собраніе *Британскаго Музея*; оно составилось изъ пожертвованій лорда Клайтона (Mordaunt Cracherode, 1799 г.) и Лорда Бюта, пополнено значительными покупками, произведенными при посредствѣ извѣстнаго Вудбурна и пополняется до настоящаго времени покупками на всѣхъ аукціонахъ. Въ немъ находится почти полное число нумеровъ Барча, въ томъ числѣ и множество такъ называемыхъ *pièces douteuses* составляющихъ чрезвычайныя рѣдкости. Недостающіе въ немъ нумера, какъ напримѣръ: Rembrandt au nez large (Ba. № 4), Vieille au buste tronqué (Ba. № 360) и нѣкоторые изъ пейзажей,—не представляютъ особеннаго значенія въ художественномъ отношеніи. За то всѣ *капитальныя рѣдкости* и разные виды доски одного и того же офорта, собраны въ немъ въ недося-

гаемой полнотѣ: два первые вида Nuit de Noel (B. 44); два вида Tollinx; пять France; три первыхъ вида Wtembogardus; почти всѣ виды Petit и Grand Coppenol и Jonghe и множество листовъ, извѣстныхъ всего въ двухъ — трехъ экземплярахъ, какъ напримѣръ: Ba. №№ 28, 49, 218, 312, 371, 197, 199, 202, 348 и т. д. Почти всѣ пейзажи находятся въ немъ тоже въ I видахъ.

Британскій Музей можетъ развѣ позавидовать нѣкоторымъ листамъ Амстердамскаго Музея, какъ напримѣръ: первымъ видамъ гравюръ: Даная (Ba. № 204); Св. Францискъ (Ba. № 107); и Сиксъ; да позавидовать превосходнымъ листамъ Альбертины: Haaring Vieux I (Ba. 274) и Griffonage Ba. № 366.

Собраніе Амстердамскаго Музеума идетъ вслѣдъ за Британскимъ; въ него поступило цѣликомъ собраніе Ванъ Лейдена (1814 г.) купленное Лудовикомъ Наполеономъ. Въ этомъ собраніи много разновидностей и много мелкихъ листовъ, которыхъ нѣтъ въ Британскомъ Музеѣ; но въ общемъ оно далеко не такъ полно, какъ Британское.

Собраніе *Парижской Библіотеки* составилось изъ собраній Маролля (1667), Берингена (173); и Петерса; оно должно быть поставлено на ряду съ Амстердамскимъ. Что же касается до собраній *Вѣнской Придворной Библіотеки* и *Альбертины*, то вмѣстѣ взятыя они не уступятъ, по рѣдкости экземпляровъ и богатству нумеровъ, ни одному изъ трехъ поименованныхъ собраній; каждый можетъ легко убѣдиться въ этомъ, просмотрѣвъ замѣтки Каталога, въ которыхъ поименованы главные листы этихъ собраній *).

Во всѣхъ четырехъ собраніяхъ (считая оба Вѣнскія за одно) находится знаменитая pièce de 100 florins въ I état; она находится и въ *Берлинскомъ Музеумѣ*, который, благодаря энергіи его директора Липмана, сталъ пополняться за послѣднее время съ чрезвычайной быстротой. Теперь можно найти въ немъ почти всѣ капитальные листы, въ томъ числѣ la pièce de 100 florins, Renier Ansloo, petit Coppenol и почти всѣ маленькіе пейзажики, — въ самыхъ изысканныхъ I-хъ отпечаткахъ.

Я не перечисляю цѣнныхъ и рѣдкихъ листовъ этихъ собраній, такъ какъ они уже подробно поименованы въ каталогѣ (французскомъ) при описаніи №№ Барча.

На второмъ планѣ должны быть поставлены собранія Августа II (въ Дрезденѣ), Кембриджнаго университета и Тейлеровскаго музеума въ Гарлемѣ. Въ первомъ изъ нихъ множество отличныхъ отпечатковъ, въ томъ числѣ рѣдчайшіе листы: Линденъ I, два экземпляра и Ecce Homo II (Atlas № 253). Во второмъ замѣчу рѣдчайшій грифонажъ, Ba. 364 и уникъ, II видъ свадьбы Медеи. Въ Гарлемскомъ музеѣ тоже два уника: Vieillard homme de lettres I, Ba. 149 и пейзажъ: le canal à la petite barque Ba. № 240 и рѣдкій II видъ Ecce Homo, Ba. № 77.

Менѣе полные собранія находятся въ Оксфордскомъ университетѣ, въ Дрезденскомъ музеѣ (Vendeur de mort aux rats I; la nuit de Noel I); въ Гамбургскомъ (всѣ четыре вида l'espiègle, Ba. № 188); въ Мюньхенскомъ (les trois chaumières I; Tollinx III).

Небольшія собранія офортовъ Рембрандта находятся въ Брюсселѣ (хорошая сюита № 78, les trois croix), въ Франкфуртѣ на Майнѣ (Rembrandt au nèz large, Ba. 4) въ Лейпцигѣ и въ Копенгагенѣ.

Изъ частныхъ собраній упомяну только о тѣхъ, которыми я пользовался при составленіи Атласа къ моему каталогу: это богатѣйшія собранія Артаріа въ Вѣнѣ, Евг. Дютюи и барона Эдмунда Ротшильда въ Парижѣ, Сеймуръ Хадена въ Лондонѣ, Штретера въ Ахенѣ, Н. С. Мосолова въ Москвѣ и мое собственное.

Собраніе *Артаріа* особенно богато разными видами досокъ; у него нерѣдко можно встрѣтить одинъ нумеръ почти во всѣхъ извѣстныхъ видахъ; большинство листовъ этого собранія въ превосходныхъ и драгоцѣнныхъ отпечаткахъ; есть достаточное число рѣдкостей: Vue d'Omval I, уникъ; Rembrandt № 11; Ecce Homo № 77, III; первые виды досокъ: mise au tombeau; la femme à la flèche (I — III); l'homme au lait; la vache qui s'abreuve; Clement de Jonghe (I — IV); Lutma; tête d'homme de face; и рѣдкіе листы: le tombeau allégorique; la bohémienne; le moine; ledikant; gueux avec son chien; le carrosse; le paysage aux palissades; troisième tête orientale; le nègre blanc; griffonage № 375. Многіе изъ листовъ этого собранія скопированы, съ любезнаго дозволенія хозяина, въ моемъ Атласѣ и поименованы въ Каталогѣ.

Собраніе барона Эдмунда Ротшильда самое изысканное изъ всѣхъ частныхъ собраній, кото-

*) Въ обозначеніи видовъ доски могутъ встрѣтиться нѣкоторыя неточности, такъ какъ нѣкоторыя собранія были просмотрѣны мною прежде окончательнаго составленія Атласа; я предполагаю въ непродолжительномъ времени еще разъ провѣрить ихъ.

рыя мнѣ приходилось видѣть, какъ по красотѣ отпечатковъ такъ и по сохранности экземпляровъ. Здѣсь находится знаменитый экземпляръ Tolling'a, I état, заплаченный на аукціонѣ Гриффитса около 40,000 франковъ[1]); первые виды портретовъ Рембрандта, №№ 5, 8, 10, 22 (III état); fuite en Egypte № 56 (I, II и III); №№ 90, 99, 103 и 104; Medée, Coquille au fond blanc (такихъ извѣстно всего 4 экземпляра); первые виды пейзажей №№ 213, 223, 224, 227, 231, 236, 237 и 247; le Nègre blanc; gueux № 165 въ пяти видахъ; Renier Ansloo, всѣ четыре вида; Asselyn, I; Wtembogardus I; Lutma I; Péseur d'or I; Six II et III; troisième tête orientale; la grande Mariée Juive I; и рѣдчайшій Griffonage № 364 (извѣстный въ 3 экземп.) Изъ числа ихъ, съ любезнаго дозволенія хозяина, воспроизведены въ моемъ Атласѣ: Rembrandt № 5, fuite en Egypte № 56, I et II états,—единственные отпечатки такихъ видовъ, которыхъ ни въ одномъ музеѣ нѣтъ.

У Дютюи (въ Руанѣ), собраніе составленное его братомъ, Евгеніемъ Дютюи, знаменитымъ охотникомъ до всего художественнаго и составителемъ полнаго каталога Рембрандта, съ воспроизведеніемъ его офортовъ посредствомъ геліогравюры. Это былъ первоклассный собиратель и знатокъ граверпаго дѣла, не щадившій никакихъ денегъ для пополненія своего собранія. Въ его собраніи находятся слѣдующіе выдающіеся изъ общаго уровня листы: Pièce de cent florins I вида, едва ли не лучшій экземпляръ, изъ всѣхъ извѣстныхъ, по сохранности; онъ купленъ на аукціонѣ Пальмера за 27.500 франковъ; Rembrandt № 986 моего Атласа; Лазарево воскресеніе IV; Іосифъ толкуетъ сны I; три креста, и Ecce Homo en largeur I; первые виды: bon Samaritain, St. Jerôme №№ 103 и 104; la mort de la Vièrge; Medée; la grande chasse aux lions № 117; la Synagogue; paysage au chasseur, à la tour (213); l'obelisque; la chaumière entourée de planches; Jonghe (I—IV); Haaring jeune; Lutma; le péseur d'or; Six (II et III); la grande Mariée Juive; femme en cheveux (I?); Griffonage avec la petite tête de femme, № 375.

Превосходное собраніе, по красотѣ и изысканности экземпляровъ, составлено извѣстнымъ Лондонскимъ любителемъ и граверомъ, докторомъ Сеймуръ Хаденомъ; говорятъ, что оно продано въ прошломъ году въ Америку, за громадную сумму. Здѣсь были въ I-хъ отпечаткахъ: Rembrandt, № 22; Ecce Homo, № 76; les trois croix, № 78; St. Jérome, № 104; Paysage à la tour, № 223 (I и II); Lutma и Grande fiancée Juive; а также превосходные экземпляры: Moulin de Rembrandt; Mardochée, Bohémienne и tombeau allégorique.

Въ замѣчательномъ и очень полномъ собраніи доктора Штретера, въ Ахенѣ, я нашелъ великолѣпные экземпляры I-го вида: les trois chaumières; Medée; bon Samaritain; les trois croix; la vieille mendiante; Faustus и Jonghe; всего 220 листовъ.

Собраніе Н. С. Мосолова, извѣстнаго знатока по граверной части и однаго изъ лучшихъ современныхъ граверовъ съ картинъ Рембрандта, составлено дѣдомъ и отцемъ настоящаго владѣльца. Николай Семеновичъ значительно пополнилъ его и кромѣ того составилъ первоклассное собраніе офортовъ Остада, Рюисдаля и другихъ голландскихъ мастеровъ, въ самыхъ цѣнныхъ отпечаткахъ. Въ его собраніи Рембрандта находится свыше 300 листовъ; множество разныхъ видовъ досокъ, а также роскошныхъ и цѣнныхъ экземпляровъ; первые виды: bon Samaritain, Medée, Jonghe (I и III), Lutma, troisième tête orientale, tête de femme № 360, и масса другихъ рѣдкихъ вещей.

Я не буду перечислять рѣдкихъ экземпляровъ моего собственнаго собранія, въ которомъ находится до 800 листовъ; большинство ихъ воспроизведены въ Атласѣ. По числу разновидностей одного и того же листа, оно не уступаетъ ни одному изъ большихъ собраній; не мало найдется въ немъ и рѣдкостей. Составлялось оно болѣе 40 лѣтъ и преимущественно въ то время, когда на листы Рембрандта цѣны стояли довольно разумныя. Въ 1883 году куплено мною, оставшееся послѣ смерти г. Томилова, цѣнное собраніе офортовъ Рембрандта, составленное до 1770 и дополнявшееся до 1813 г. нѣкіимъ Сутеромъ (Jean Suther). Этотъ Сутеръ почти всѣ листы свои покупалъ у парижскаго торговца Базана и отмѣчалъ перомъ на оборотѣ ихъ цѣны; приведу нѣкоторыя изъ нихъ, для того чтобы показать до чего онѣ увеличились въ наше время: Rembrandt au nez large, № 4—12 фр. (его недостаетъ въ Британскомъ музеѣ); le tombeau allégorique, — 53 фр.; la bohémienne, — 20 фр.; l'amour couché, — 60; la femme aux oignons (II),—40; Vieux, № 137—18; le moine dans le

[1]) Другой такой же экземпляръ находится въ Британскомъ Музеѣ. Въ Парижѣ, Амстердамѣ и въ собр. Августа II экземпляры III-го вида.

blé, — 42; femme au bain, II, — 21; femme à la flèche, II, — 24; paysage № 207, — 18; les trois arbres, — 72; la barrière blanche, — 20; Haaring vieux — 54; Bonus, II, — 36; Jean Sylvius, I, — 75; Grand Coppenol, IV, — 145; Six, III, — 1.300; livre espagnol, planche entière, — 74 (?). Въ этомъ же собранiи получены мною: № 247 paysage aux palissades; paysage non fini и Wilson 255, paysage aux deux pêcheurs, — эти три пейзажа почти уникаты. Цѣна на нихъ Сутеромъ не отмѣчена *).

Собранія Англійскихъ лордовъ стали извѣстны любителямъ благодаря спеціальной выставкѣ офортовъ Рембрандта, устроенной членами Бурлингтонъ-Клуба въ Лондонѣ, въ которой приняли участіе 19 собирателей. Изъ числа ихъ выставили: лордъ Holford, — листы необычайной рѣдкости: Rembrandt № 7, неоконченный (II или III видъ); Rembrandt № 23, большая доска; Bonus, I; le peintre № 192, I état; la pièce de cent florins, I; Ecce Homo № 77, II; Ansloo, Haaring jeune, Linden, Asselyn; les trois croix, la mort de la Vièrge, — всѣ въ I видѣ; Six и Coppenol, оба II-го вида. Пейзажи: № 217, aux trois chaumières; № 218, à la tour; № 224, la grange; № 226, l'obélisque; № 236, le bateau, — всѣ въ I видѣ:

M. Brodhurst выставилъ: Péseur d'or и Asselyn I-го вида; Ecce Homo en hauteur, France и Grand Coppenol II-го вида.

Собраній графа Эстергази и другихъ Австрійскихъ и Венгерскихъ магнатовъ мнѣ видѣть не довелось.

Считаю умѣстнымъ прибавить здѣсь замѣтку о томъ: *Какъ лучше хранить эстампы.*

Относительно храненія офортовъ повторю то, что было напечатано мною въ Подробномъ Словарѣ Русскихъ гравированныхъ портретовъ (Спб. 1889; IV, 601): Хранить гравюры лучше всего въ простыхъ папкахъ, не накладывая ихъ слишкомъ по многу въ одну папку и не накладывая слишкомъ много папокъ одну на другую. Всего удобнѣе сдѣлать папки въ одинъ главный форматъ, въ 12 и 16 вершковъ (или 9 и 12), нарѣзать въ этомъ форматѣ толстой бумаги, — лучше всего такъ называемой, слоновой или карточной (никакъ не мѣловой-глянцевой, такъ какъ глянцевая ёрзаетъ по гравюрѣ и дѣлаетъ на ней *ласы*), и на эту бумагу повѣсить, *на нагеляхъ*, за верха, по одной, по двѣ и по четыре гравюры. Слѣдуетъ подклеить гравюру и снизу, съ одного конца, посредствомъ особаго нагеля, чтобы она, при пересмотрѣ не могла завернуться и попортиться. Для гравюръ огромнаго размѣра слѣдуетъ завести особую папку.

Гравюры, навѣшанныя такимъ способомъ на слоновыхъ *унтерзацбогенахъ*, сохраняются отлично сотни лѣтъ, какъ это доказываютъ знаменитыя собранія Вѣнской библіотеки Альбертины и Британскаго музея.

Отнюдь не совѣтую укладывать гравюры въ прорѣзные картоны, которые вошли въ моду въ послѣднее время на Западѣ: гравюры на унтерзацбогенахъ лежатъ въ папкѣ одна на другой плотно, не пылятся и не коробятся; а въ прорѣзныхъ картонахъ онѣ лежатъ въ углубленіяхъ свободно, могутъ коробиться отъ перемѣны температуры и покрываются мельчайшею пылью, которая непремѣнно забивается въ углубленія. Еще хуже если гравюры наклеены на прорѣзные картоны вплотную (въ видахъ охраненія ихъ отъ воровства) и если при этомъ самые картоны не первостепеннаго достоинства. Отъ сухой температуры духовыхъ печей они коробятся, гравюры на нихъ вытягиваются и не сегодня — завтра, благодаря этой выдумкѣ, какая нибудь рѣдкая гравюра въ 40 — 50 тысячь франковъ, можетъ лопнуть посерединѣ и потерять три четверти своей стоимости; не говоря уже о томъ, что наклейка гравюры на картоны вплотную положительное варварство, потому что при этомъ способѣ марки и надписи коллекторовъ-владѣльцевъ гравюры навсегда заклеиваются и затѣмъ исторія перехода гравюры изъ одного собранія въ другое, столь драгоцѣнная для любителя, исчезаетъ безслѣдно. Для просмотра и занятій этотъ порядокъ представляетъ тоже большое неудобство: такъ напримѣръ, изъ прежнихъ трехъ томовъ офортовъ Рембрандта, въ Парижскомъ собраніи по этому новому способу сдѣлано 47 томовъ!! Крайне жаль, что этотъ, никакою практикою не оправдываемый способъ, получилъ гражданство даже у практическихъ Нѣмцевъ и

*) Въ Россіи небольшія собранія офортовъ Рембрандта находятся у слѣдующихъ любителей: Б. Н. Чичерина (le Persan очень хорошій экз.), П. Ѳ. Самарина, С. С. Шайкевича (изъ собранія Лихачева, хорошая la petite tombe); В. Е. Маковскаго собраніе досталось ему отъ отца его, извѣстнаго собирателя гравюръ и одного изъ основателей Московскаго натурнаго класса, Е. И. Маковскаго), П. П. Семенова и К. С. Веселовскаго. Собранія военнаго агента нашего въ Лондонѣ Каменскаго и гр. Строганова извѣстны мнѣ только по слухамъ. Собранія графа Мамонова, Маслова, Корсакова, кн. Касаткина, Бѣгичева, А. В. Новосильцова (серьезнаго знатока граверпаго дѣла), разошлись по рукамъ.

Общественныя собранія въ Россіи, — Эрмитажъ, Академія Художествъ и Румянцевскій Музей, Рембрандтами не богаты.

Англичанъ. Одна Вѣна осталась при старыхъ порядкахъ. Новый начальникъ — новые порядки; одинъ переклеитъ всѣ гравюры на картоны; другой выставитъ ихъ за стекло; третій вынетъ изъ подъ стёколъ, и уберетъ въ папки; четвертый заведетъ прорѣзные картоны, — и такъ далѣе нескончаемо; всякій молодецъ на свой образецъ. Очень желчно отзывался знаменитый собиратель гравюръ, Дютюи, объ этихъ новыхъ порядкахъ: „Les conservateurs, ce sont les destructeurs!"

Впрочемъ теперь *серьёзно* поднятъ общій вопросъ и учреждены, почти повсемѣстно, комиссіи *о сохраненіи памятниковъ искусства;* подобно тому какъ учреждались такія-же комиссіи по предмету сокращенія переписки, сокращенія расходовъ, сокращенія штатовъ (приводившія, впрочемъ, постоянно къ діаметрально-противоположнымъ результатамъ).

Всѣ собиратели, безъ исключенія, отмѣчаютъ гравюры своихъ собраній особыми клеймами или ставятъ на нихъ свои подписи. Въ казенныхъ мѣстахъ клейма необходимы, хотя они очень портятъ экземпляры, какъ напримѣръ въ Парижѣ и Дрезденѣ, гдѣ клеймо поставлено зачастую на самой гравюрѣ. Въ частныхъ собраніяхъ лучше всего употреблять холодный штемпель, безъ краски,—а еще *осторожнѣе* помѣчать на листѣ сзади одну монограмму, или цѣлую фамилію (тушью); такъ поступали самые знаменитые *старинные* собиратели, которые любили и берегли свои вещи, и доберегли ихъ до нашего времени.

(3). *Въ какихъ заведеніяхъ изготовлялся атласъ настоящаго изданія.* Фотолитографіи исполнены въ Экспедиціи Заготовленія Государственныхъ Бумагъ; онѣ сдѣланы только съ менѣе значительныхъ и *сомнительныхъ* листовъ. Фототипіи съ Ecce Homo № 253 (въ Атласѣ), №№ 22, 260 и 681 изъ собранія Августа II и №№ 149, 356 и 967 изъ Дрезденскаго Музея, сдѣланы въ заведеніи Гофмана въ Дрезденѣ. Всѣ фототипіи, отпечатанныя на желтоватой бумагѣ, сдѣланы у Фриша въ Берлинѣ; около десяти фототипій сдѣланы въ фототипной Штейна въ Петербургѣ. Затѣмъ всѣ прочія фототипіи исполнены въ заведеніи Шиндлера и Мея (Шереръ и Набгольцъ) въ Москвѣ.

Въ Парижѣ, Амстердамѣ, Лондонѣ и Вѣнѣ спеціальныхъ фототипій нѣтъ, поэтому пришлось заказывать фотографіи, отдѣльно отъ фототипій, что значительно увеличило цѣнность послѣдднихъ.

Фотографіи снимали для меня слѣдующіе мастера: въ Парижѣ — Sauvanaud, Rue Jacob 45; въ Амстердамѣ и Гарлемѣ — Wegner et Mottue, Rookin 138; въ Вѣнѣ — Angerer et Göschl; въ Лондонѣ — фотографъ Британскаго Музея. Въ Берлинѣ, Лондонѣ и Парижѣ, для снимання фотографій устроены при самыхъ Музеяхъ особыя камеры, что очень удобно. Въ Амстердамѣ пришлось дѣлать съёмки въ комнатѣ, что не могло не отразиться на чистотѣ отпечатковъ; не смотря на это фотографъ Моттю справился съ своимъ труднымъ дѣломъ весьма удовлетворительно. Въ Вѣнѣ мнѣ было дано особое дозволеніе дѣлать снимки съ гравюръ въ фотографіи Ангерера и Гёшля, куда оригиналы были привозимы самими консерваторами.

(4). *Трудность распредѣленія офортовъ Рембрандта въ хронологическомъ порядкѣ.* Одно время мнѣ приходило на мысль расположить офорты Рембрандта въ хронологическомъ порядкѣ, по которому можно было бы прослѣдить развитіе художественной дѣятельности Рембрандта; но это оказалось почти совершенно невозможнымъ. Болѣе половины листовъ Рембрандта выпущены имъ безъ года и безъ подписи; и всѣ эти листы пришлось бы пріурочивать къ листамъ извѣстнаго времени, — на что понадобилось бы слишкомъ много знанія и предварительныхъ разысканій, а подъ часъ и много смѣлости. Съ какою осторожностію слѣдуетъ дѣлать такія пріурочиванія, это видно изъ статьи Вурцбаха о книгѣ Восмера, въ которой всѣ произведенія Рембрандта расположены въ хронологическомъ порядкѣ. Вурцбахъ разсмотрѣлъ только четыре картины, пріуроченныя Восмеромъ къ 1628 году, и съ математическою точностію доказалъ, что только одна, изъ этихъ четырехъ картинъ, можетъ быть пріурочена къ 1628 году, это св. Симеонъ, находящійся въ Гагѣ. Сколько предположеній вылетитъ изъ этой хронологической таблицы, если подвергнуть её всю такому же серіозному и подробному изслѣдованію.

Затѣмъ такая раскладка офортовъ представила бы, какъ справедливо замѣтилъ Бланъ, невообразимый безпорядокъ и непріятное смѣшеніе въ одну массу совершенно разнородныхъ сюжетовъ; въ такомъ каталогѣ даже трудно будетъ отыскать то, что требуется.

Да и для опредѣленія собственно различныхъ періодовъ художественной дѣятельности Рембрандта такой порядокъ не оказалъ бы значи-

тельной помощи; въ офортахъ Рембрандта такихъ періодовъ не видно: онъ сразу является въ нихъ великимъ мастеромъ и остается на одной и той-же высотѣ до самаго послѣдняго листа своего съ 1661 годомъ. Портреты его матери, помѣченные самымъ раннимъ годомъ, 1628-мъ, въ особенности такъ называемая Vieille au beau caractère (№ 354) представляютъ не ученическую работу, а работу настоящаго мастера этого дѣла; на той-же высотѣ стоятъ головы В. №№ 309 и 311, сдѣланныя имъ въ 1631 году, Рембрандтъ въ шляпѣ, № 7, № 23 (1634 г.), Уйтенбогартъ (1635), большія доски 1636 и 1639 годовъ и т. д. до самой смерти.

Да и въ крайнемъ случаѣ для опредѣленія періодовъ дѣятельности Рембрандта серіозному изслѣдователю будетъ достаточно и той полуторы сотни листовъ, которые помѣчены имъ годами.

Хронологическая таблица офортовъ Рембрандта, помѣченныхъ извѣстнымъ годомъ, была составлена въ первый разъ Вильсономъ; Восмеръ, о которомъ было только что упомянуто, расположилъ въ хронологическомъ порядкѣ всѣ картины, рисунки и офорты Рембрандта въ своемъ сочиненіи „Rembrandt, sa vie et ses oeuvres, La Haye 1868“ (стр. 411—500; 2-е изд. 1877 г.).

Въ 1877 году, по почину Сеймуръ-Хадена, было выставлено замѣчательное собраніе офортовъ Рембрандта, принадлежавшихъ частнымъ лицамъ, въ Бурлингтонъ-Клубѣ. Всѣ они были расположены въ хронологическомъ порядкѣ по опредѣленію Сеймуръ-Хадена, который тогда же составилъ выставленнымъ вещамъ каталогъ; такой же каталогъ, но болѣе подробный и обстоятельный, былъ изданъ другимъ членомъ клуба, Миддлетономъ. Въ обоихъ каталогахъ помѣщено нѣкоторое число разысканій, но въ большинствѣ случаевъ годъ гравированія офорта опредѣленъ *на глазъ по художественному чутью.*

Хронологическая таблица Миддлетона перепечатана въ примѣчаніи № 21 къ французскому тексту.

(5). *Когда и гдѣ родился Рембрандтъ?* Относительно даты рожденія Рембрандта имѣются слѣдующія свѣдѣнія: 1) Орлерсъ, въ своемъ описаніи Лейдена (Beschryring van Leiden... 1641, p. 375), днемъ рожденія его считаетъ 15 іюля 1606 года; 2) Хубракенъ, въ „Groote Schouburgh ... I, 254“, — 15 іюня 1606. 3) Въ брачномъ обыскѣ, поданномъ 10 іюня 1634 года въ Амстердамскій Puiboek, самъ Рембрандтъ показалъ себѣ 26 лѣтъ; и 4) на экземплярѣ портрета его № 7, въ Британскомъ Музеумѣ, помѣчено его рукой: Rt fecit 1631, aet. XXIV. Основываясь на брачномъ обыскѣ Восмеръ находитъ, что если Рембрандту 10 іюня 1634 года было 26 лѣтъ, — то 15 іюля въ томъ же году ему минуло 27 лѣтъ, и что слѣдовательно онъ родился въ 1607 году (1634 — 27 = 1607). Схельтема держится того же мнѣнія, и подкрѣпляетъ его помѣтой Рембрандта подъ его портретомъ № 7: Rt fecit 1631, aet XXIV, полагая, что этотъ портретъ выгравированъ имъ послѣ 15 іюля 1631; исключивъ изъ 1631 цифру 24, получится тотъ же 1607 годъ.

Прозваніе Rembrandt встрѣчается въ XVI и XVII вв. довольно часто; по старому обычаю Рембрандтъ послѣ смерти отца принялъ его имя и назвался: Рембрандтъ Гарменсзонъ ванъ Ринъ (т. е. сынъ Гарменса, или сокращенно Harmensz); имени Павла онъ никогда не носилъ.

Что касается до мѣста рожденія Рембрандта, то Лейденскій архиваріусъ Ельзевиръ доказалъ документально, что родители его жили постоянно въ Лейденѣ на своей солодовенной мельницѣ на Веддестегѣ, близь бѣлыхъ воротъ (Witteport), гдѣ и родился Рембрандтъ, и что поэтому преданіе, что онъ родился на мельницѣ между Лейдендорпомъ и Кудекеркомъ, оказывается не основательнымъ (Algemeene Kunst en letter bode.., 1851, № 19).

(6). *Семья Рембрандта.* Отецъ Рембрандта Гарменсъ родился въ 1567 г., женился 8 октября 1589 на дочери булочника Neeltje Willemsdochter, de Zuidbrock, и умеръ около 1633 года. Дѣтей у нихъ было въ живыхъ, въ 1622 году, четыре сына и двѣ дочери. Мать Рембрандта умерла въ Лейденѣ въ 1640 году и погребена тамъ 14 сентября. Послѣ нея остались садъ и нѣсколько домовъ въ Лейденѣ и двѣ мельницы.

По раздѣлу, совершенному въ 1641 году, на долю Рембрандта назначена была между прочимъ сумма въ 3565 флориновъ, которую обязался выплатить его старшій братъ Адріанъ, взявшій за себя солодовенную мельницу († 1654).

Братья Рембрандта Герритъ и Махтельтъ и сестра его Сарра умерли до 1640 года; а Вилемъ и Лизбета по росписи 1646 года показаны въ числѣ *бѣдныхъ* (Elsevier, Algemeene Kunst en letter bode... 1851, № 19).

(7). *Учителя Рембрандта.* Корнелій де Би упоминаетъ только о Сваненбургѣ и Ластманѣ. Симонъ ванъ Леевенъ, въ описаніи Лейдена, изданномъ въ 1672 году, называетъ Іориса ванъ Схотена учителемъ Рембрандта и Ливенса; Восмеръ не признаетъ значенія за этимъ извѣстіемъ, такъ какъ оно не подтверждается ни Орлерсомъ, ни другими современниками Рембрандта.

Яковъ Исаакъ Сваненбургъ, родственникъ Рембрандта, родился въ Лейденѣ около 1580; работалъ нѣкоторое время въ Неаполѣ, гдѣ женился на Маргаритѣ Кордона; возвратился съ нею въ Лейденъ въ 1617 и умеръ здѣсь 17 окт. 1638. Восмеръ называетъ картину, помѣченную его именемъ и 1628 годомъ, изображающую папскую процессію въ Римѣ. Это былъ живописецъ очень посредственный.

Другой учитель Рембрандта, Петръ Ластманъ, пользовался бо́льшею извѣстностью. Онъ родился въ Гарлемѣ въ 1562 году; въ 1604 г. работалъ въ Римѣ, а въ 1619—20 въ Копенгагенѣ; умеръ 1649. Картины его чрезвычайно рѣдки; двѣ изъ нихъ (одна помѣченная 1608 годомъ) находятся въ Берлинѣ; онѣ написаны въ Итальянской манерѣ. Въ концѣ жизни онъ сталъ подражать ученику своему Рембрандту; въ Рембрандтовскомъ стилѣ написана имъ картина: Рождество Христово, находящаяся въ Гарлемскомъ музеѣ и помѣченная 1649 годомъ (Bürger, p. 48). Ластманъ награвировалъ нѣсколько офортовъ; одинъ изъ нихъ: *Іуда и Тамаръ*, съ его монограммой, исполненъ въ манерѣ, нѣсколько напоминающей Рембрандта.

Въ числѣ учителей Рембрандта называютъ Ванъ Схотена и гарлемскаго живописца Пинаса. Пинасовъ было въ Гарлемѣ два живописца: Яковъ и Янъ, братья близнецы, родились въ 1570 г. Рембрандтъ учился вѣроятно у Яна, который работалъ вмѣстѣ съ Ластманомъ *) въ Римѣ. Іоркъ или Іорисъ ванъ Схотенъ пользовался въ Лейденѣ довольно большою извѣстностію; въ тамошней городской ратушѣ есть нѣсколько большихъ портретовъ-картинъ его въ чисто голландскомъ вкусѣ, безъ всякой итальянской примѣси; въ картинахъ его нѣтъ возможности отыскать ни малѣйшаго сходства съ картинами Рембрандта.

*) У Рембрандта было нѣсколько картинъ работы Я. Пинаса и П. Ластмана.

(8). *Путешествіе Рембрандта въ Гагу; разсказъ Хубракена.* У Хубракена помѣщенъ разсказъ о томъ, какъ Рембрандтъ по совѣту любителей отправился изъ Лейдена пѣшкомъ въ Гагу продавать одну изъ своихъ картинъ; онъ продалъ её за 100 флориновъ и сгорая нетерпѣніемъ подѣлиться своею радостію съ родителями, взялъ себѣ мѣсто въ почтовой каретѣ, ходившей изъ Гаги въ Лейденъ. Въ Дейлѣ карета остановилась на станціи; всѣ вышли позавтракать; Рембрандтъ остался въ каретѣ. Случилось такъ, что кучеръ позабылъ привязать лошадей къ коновязи, и прежде чѣмъ онъ успѣлъ усадить пассажировъ и влѣзть на козлы, лошади рванулись впередъ и понесли карету до самаго Лейдена съ однимъ Рембрандтомъ. Такимъ образомъ, по замѣчанію Хубракена, Рембрандтъ доѣхалъ до Лейдена и очень скоро и *ничего не заплатилъ* за свое путешествіе. Послѣдняя прибавка сдѣлана Хубракеномъ очевидно въ подтвержденіе обвиненій Рембрандта въ скупости.

(9). *Жена Рембрандта Саскія.* Первая жена Рембрандта Саскія Уйленбургъ (род. 1612), дочь доктора правъ Ромбертуса Уйленбурга (имѣвшаго всего семь человѣкъ дѣтей), одно время бургомистра въ Лейварденѣ, а затѣмъ совѣтника при дворѣ до самой своей смерти, послѣдовавшей въ 1624 г.; жена его Сюкье Эзинга умерла еще раньше, 17 Іюня 1619. Саскія осталась сиротой 17 лѣтъ и проживала у своихъ сестеръ, а замужъ ее отдавалъ ея двоюродный братъ Янусъ Сильвіусъ († 1638), портретъ котораго былъ награвированъ Рембрандтомъ два раза; см. №№ 266 и 280.

Рембрандтъ познакомился съ Саскіей еще за годъ до свадьбы; въ Берлинскомъ музеумѣ есть прелестный портретъ ея въ круглой шляпѣ и съ цвѣткомъ въ рукѣ, нарисованный Рембрандтомъ, свинцовымъ карандашемъ въ іюнѣ 1633.

Живописныхъ и рисованныхъ портретовъ Саскіи большое множество; изъ гравированныхъ самимъ Рембрандтомъ особенно замѣчательны описанные въ каталогѣ подъ №№ 19, 365 и 367. Къ ея же портретамъ относятъ и В. №№ 340, 342 и 347. Говорятъ, что Рембрандтъ писалъ съ нея и голыхъ женщинъ. Боде полагаетъ, что и эрмитажная Даная (или по объясненію его жена Товія, ожидающая своего супруга) написана тоже съ Саскіи. Мнѣ не довелось до сихъ поръ найти какое либо сходство между голыми женщинами Рембрандта и его Саскіей.

(10). *Гендриккія Стоффельсъ.* Боде утверждаетъ, что превосходный женскій портретъ, находящійся въ квадратной залѣ въ Луврѣ, есть портретъ Гендриккіи и что она служила натурщицей для Вирсавіи въ галереѣ Лаказа (1654) и для купальницы въ Лондонской національной галереѣ. При этомъ Боде говоритъ, что Вирсавію можно поставить на ряду съ лучшими произведеніями Корреджіо, Тиціана и Джіорджіоне, этихъ первокласныхъ мастеровъ въ письмѣ женскаго тѣла.— Купальщица, по словамъ Мишеля, написана до того реально и ново, что подъ нею можно смѣло поставить имя *Millet* (Michel, Rembrandt, Paris, 1886). Эти два мнѣнія новѣйшихъ знатоковъ въ живописи нельзя назвать преувеличенными, хотя женское тѣло у Рембрандта писано совсѣмъ своеобразно и сравнивать его съ произведеніями итальянскихъ мастеровъ довольно рисковано.

Если предположеніе Боде о портретѣ Гендриккіи въ Луврѣ справедливо, то съ нея же дѣланы и гравюры голыхъ женщинъ Ba. №№ 198, 199, 201 (1658 г.) и 203 (1659).

Другія гравюры голыхъ женщинъ, №№ 197, 200 (1658), 205 и въ особенности граціозныя фигуры 204 и 202, дѣланы кажется съ другой женщины, съ болѣе свѣжими формами, чѣмъ формы 35 лѣтней и много разъ рожавшей Гендриккіи; нѣтъ-ли здѣсь чего общаго съ другой женой Рембрандта Катериной Викъ?

Еще замѣтка: съ кого дѣланъ офортъ Ledicant, № 186, гравированный въ 1646 году. Лице женщины очень напоминаетъ Луврскій портретъ Гендриккіи. Если это такъ, то связь ея съ Рембрандтомъ началась уже съ 1646 года.

Хубракенъ смѣшиваетъ Гендриккію съ Саскіей и называетъ первую жену Рембрандта крестьянкой изъ Рарепа или Рансдорпа.

(11). *Отчего разорился Рембрандтъ?* Смитъ говоритъ, что онъ отдавалъ деньги свои евреямъ Бенъ Израелю и Ефраиму Бонусу, на опыты по части алхиміи; но ничѣмъ не доказано, чтобы эти два лица занимались алхиміей. Разсказываютъ, что дочь Бонуса была любовницей Рембрандта около 1647—50 гг. Но съ 1647 или 1646 онъ жилъ съ Гендриккіей до 1662, а послѣ того женился на Катеринѣ Викъ. Конечно ему потребовались деньги для обезпеченія Гендриккіи, но едва ли эти расходы могли разорить его. Скорѣе всего состояніе его поколебалось вслѣдствіе общаго застоя въ дѣлахъ въ тогдашнее время, а также и вслѣдствіе того, что вкусъ публики перемѣнился и на картины Рембрандта число охотниковъ убавилось; даже заказы на разныя общественныя работы,—напримѣръ по случаю прибытія въ Амстердамъ королевы Генріеты-Маріи,— отдавались не ему, а его вчерашнимъ ученикамъ Болю и Ливенсу; даже поэтъ Вондель восхваляетъ картины Флита за то, что онѣ написаны въ полномъ свѣту, а не такъ какъ пишутъ дѣти темноты, которые, какъ совы, любятъ одну ночную тѣнь, — относя эти послѣдніе слова на счетъ Рембрандта.

Во время своей славы Рембрандтъ получалъ по 1000 гульденовъ за портретъ и за небольшія картины, а въ пятидесятыхъ годахъ ему никто не давалъ и десятой доли этой цѣны.

Незначительность суммы, вырученной за художественныя собранія Рембрандта, которое въ наше время стоило бы милліоновъ, объясняется между прочимъ и тѣмъ, что въ то время Голландія находилась въ бѣдственномъ состояніи. Послѣ казни Карла I она объявила войну Кромвелю; но вскорѣ должна была просить мира; въ концѣ 1653 года Амстердамъ опустѣлъ; въ немъ насчитывалось до 3000 незанятыхъ домовъ. Кромѣ того въ самой живописи въ Голландіи произошелъ поворотъ: навезено было множество картинъ и рисунковъ Итальянскихъ мастеровъ; охотники стали раскупать ихъ и остыли къ картинамъ Рембрандта, который съ своей стороны не хотѣлъ измѣнять своей манеры и подчиняться общему вкусу.

Не мало способствовала его разоренію и его страсть къ покупкамъ художественныхъ произведеній, въ которой онъ не зналъ границъ, и платилъ бѣшеныя деньги за мраморъ и гравюры.

(12). *Процессъ Рембрандта съ кредиторами.* Документы этого процесса опубликованы Бредіусомъ и де-Руверомъ въ журналѣ Oud Holland за 1885 годъ; они переведены К. С. Веселовскимъ въ Художественныхъ Новостяхъ № 23, 1885 г.: „Во время производства этого процесса, затронуты были нѣкоторые вопросы, бросающіе для насъ новый свѣтъ на жизнь и обстоятельства Рембрандта. Противники оспаривали составленную Рембрандтомъ инвентарную опись имущества его умершей жены; поэтому, съ 1658 по 1662 годъ, были вызваны разные свидѣтели, которые должны были доставить показанія объ имущественномъ положеніи художника во время смерти его жены. Уже одни имена этихъ свидѣтелей для насъ интересны, такъ какъ въ большинствѣ ихъ мы узнаемъ близкихъ друзей Рем-

брандта. Серебреникъ Янъ ванъ-Лоо и его жена показали, что Рембрандтъ, въ пору кончины Саскіи, имѣлъ драгоцѣнныхъ вещей и серебра: двойное ожерелье изъ крупнаго жемчуга и принадлежащій къ нему браслетъ, 2 большія жемчужины, кольцо съ брилліянтами, пару брилліянтовыхъ серегъ, 2 серебряныя ложки, 2 браслета съ эмалью, книгу церковныхъ пѣсней въ золотомъ переплетѣ и пр. Филиппъ Конингъ, извѣстный ученикъ Рембрандта, показалъ, что онъ пріобрѣлъ отъ него лѣтъ семь передъ тѣмъ нитку жемчуга. Лодевейхъ ванъ-Лудикъ и Андріанъ де-Вэсъ показали, въ качествѣ „любителей и торговцевъ художественными предметами", близкихъ друзей Рембрандта въ то время, что съ 1640 по 1650 годъ онъ имѣлъ офортовъ, гравюръ, рѣдкостей, древностей, медалей и морскихъ растеній на сумму около 11.000 гульденовъ, и что его собраніе картинъ въ это время стоило 6.400 гульденовъ. Торговецъ льномъ Янъ-Питерсъ засвидѣтельствовалъ, что Рембрандтъ изобразилъ его на большой картинѣ стрѣлковъ (Ronde de Nuit) и что „онъ получалъ за каждую фигуру, среднимъ числомъ, по 100 гульденовъ, иногда болѣе, иногда менѣе, смотря по мѣсту, занимаемому фигурой въ картинѣ". Тоже самое показалъ и другой свидѣтель, прибавивъ, что стоимость знаменитой картины простирается до 1.600 гульденовъ.

Изъ объясненій, данныхъ купцомъ Андріаномъ Банкомъ, мы узнаемъ, что отъ него Рембрандтъ, въ 1647 году, получилъ 500 гульденовъ золотомъ за картину, съ изображеніемъ Сусанны— вѣроятно ту, которая нынѣ принадлежитъ Берлинской галереѣ, и на которой выставленъ означенный годъ. Что онъ такую же сумму получилъ за картину, или за портретъ, отъ Андрея де-Греффа, о томъ свидѣтельствовали Рембрандтовъ своякъ, Гендрикъ Уйленбургъ. Директоръ вестъ-индской компаніи, Абрагамъ Вильмердонксъ, показалъ, что Рембрандтъ, въ 1642 году, написалъ портреты его и его жены, за что получилъ 500 гульденовъ, и еще 60 гульденовъ за холсты и рамы. Наконецъ мы узнаемъ отъ выше названнаго Л. ванъ-Лудика, что у художника была картина Рубенса, изображавшая Геро и Леандра, и что ее Лудикъ купилъ у Рембрандта въ 1644 году за 530 гульденовъ.

(13). *Изъ Розеграхта* Рембрандтъ переселился въ 1664 году, на нѣкоторое время въ Лауріенграхтъ, а въ 1666 переѣхалъ опять въ Розеграхтъ и здѣсь и умеръ. Восмеръ ѣздилъ нарочно разыскивать домъ, въ которомъ жилъ послѣднее время Рембрандтъ и описалъ весьма поэтично свои поиски; см. 13 примѣчаніе во французскомъ текстѣ.

(14). *Опись 1656 года.* Опись имущества Рембрандта, составленная въ 1656 году, напечатана подлинникомъ въ 14-мъ примѣчаніи французскаго текста.

(15). *Сказки о скупости Рембрандта.* Хубракенъ и Сандрартъ ставятъ въ укоръ Рембрандту простоту его жизни и прямо обвиняютъ его въ скупости. Хубракенъ, со словъ ученика Рембрандта, Хогстратена, знакомаго со всѣми подробностями его жизни, разсказываетъ по этому предмету множество желчныхъ анекдотовъ.

По словамъ Сандрарта у Рембрандта въ первое же время переселенія его въ Амстердамъ было много учениковъ изъ богатыхъ семействъ, которые жили у него и платили по 100 флориновъ въ годъ каждый. Кромѣ того Рембрандтъ пользовался ихъ трудами, ретушировалъ ихъ работы и продавалъ ихъ за свои собственныя; это приносило ему по меньшей мѣрѣ 2500 флориновъ въ годъ. А между тѣмъ онъ жилъ чрезвычайно скаредно: обѣдъ его состоялъ изъ куска сыра и простой селедки. До денегъ онъ былъ очень жаденъ и для пріобрѣтенія ихъ прибѣгалъ къ разнымъ хитростямъ и гешефтамъ: отдавалъ вещи свои на аукціоны подъ чужимъ именемъ и самъ являлся надбавлять на нихъ цѣну; подсылалъ своего сына съ гравюрами къ любителямъ, распуская подъ рукою слухи, что гравюры этѣ были у него украдены; разглашалъ, что уѣхалъ въ Лондонъ, тогда какъ онъ никогда не выѣзжалъ изъ Амстердама. Одинъ разъ онъ даже объявилъ, что онъ умеръ, съ тѣмъ, чтобы добиться болѣе выгодной распродажи своихъ произведеній.

Обвиняли его и въ томъ, что съ этими же цѣлями наживы, онъ дѣлалъ въ своихъ гравюрахъ измѣненія и заставлялъ этимъ способомъ любителей покупать по нѣсколько экземпляровъ одного и того же офорта. Каждому хотѣлось имѣть Іосифа съ бѣлымъ лицемъ и съ лицемъ затушеваннымъ; купальщицу въ чепцѣ и безъ онаго; сватьбу Язона съ Юноной въ шапочкѣ и съ Юноной въ коронѣ; охотника съ домикомъ и безъ домика и т. д.

Сандрартъ разсказываетъ даже, „что ученики, зная его жадность къ деньгамъ, писали червонцы

на лоскуткахъ холста и разбрасывали ихъ по угламъ комнаты на смѣхъ“.

Можетъ быть многое изъ этихъ недоброжелательныхъ разсказовъ и справедливо: любителей и собирателей всегда обвиняли въ расчетливости, граничащей со скупостію; человѣку небогатому стоитъ большихъ усилій дѣлать сбереженія отъ домашняго обихода для покупки цѣнныхъ вещей. Онъ готовъ терпѣть разныя лишенія; зачастую у него нѣтъ денегъ на первыя нужды для дома и для семьи; а представится случай купить рѣдкую вещь, — и деньги явятся непремѣнно; точно такъ какъ онѣ явятся и у картежника для зеленаго стола, хотя бы семья его и сидѣла дома въ нуждѣ и въ проголодь. Очень назидателенъ анекдотъ по охотничей части, разсказанный Бланомъ и приведенный въ настоящемъ каталогѣ при описаніи портрета Толлинга, Ва. № 284.

Состояніе Рембрандта было хотя и обезпеченное, но не особенно большое; а денегъ на свои собранія онъ тратилъ много и платилъ высокія цѣны за картины и гравюры; понятно, что онъ долженъ былъ дѣлать сбереженія въ другихъ статьяхъ своего обихода.

Къ тому же Рембрандтъ не забывалъ, что онъ сынъ мельника, съ любовью и уваженіемъ относился къ тому времени, когда онъ обѣдалъ за столомъ родителей своихъ „простой селедкой и кускомъ сыра“, надъ которыми такъ пошло посмѣялись его біографы. Да въ такомъ сильномъ и цѣльномъ характерѣ и не могло быть ничего похожаго на тѣхъ *мѣщанъ во дворянствѣ*, которые, выбравшись изъ *рабочей среды* на *торную дорогу* употребляютъ всѣ усилія, чтобы изгладить слѣды своего первоначальнаго состоянія.

(16). *Объ очищеніи папокъ Рембрандта отъ листовъ сомнительной подлинности.* Число картинъ, рисунковъ и гравюръ, выполненныхъ Рембрандтомъ, до того громадно, что многими изслѣдователями уже давно возбуждено было сомнѣніе, чтобы одинъ человѣкъ могъ награвировать и написать ихъ безъ всякой помощи. Жерсенъ приписывалъ Рембрандту только тѣ гравюры, которыя онъ нашелъ въ извѣстныхъ собраніяхъ, вышедшихъ почти прямо изъ рукъ Рембрандта.

Барчъ держался той-же методы и даже исключилъ изъ своего каталога нѣсколько листовъ, которые были помѣщены въ прибавленіи къ Жерсеновскому каталогу, на томъ основаніи, что листовъ этихъ не было ни въ одномъ изъ автентичныхъ собраній. Вильсонъ и Клоссенъ выбросили еще нѣсколько листовъ изъ каталога Барча, при чемъ Вильсонъ прибавилъ отъ себя четыре новыхъ пейзажа, въ числѣ которыхъ одинъ непредставляетъ даже ничего похожаго на Рембрандта (см. въ Атласѣ № 996); за ними началъ очищать Барча и Бланъ; но, надо сказать, съ большою осторожностію; хотя рядомъ съ исключенными имъ изъ каталога Барча, очень не дурными вещами, онъ приписалъ Рембрандту нѣсколько новыхъ листовъ, очень плохихъ, и притомъ безъ всякихъ основаній. Листы эти помѣщены въ Атласѣ подъ №№ 997 — 1000 и каждый можетъ судить есть-ли въ нихъ что-нибудь Рембрандтовское. Еще куріознѣе то, что Бланъ, приписывая Рембрандту одну головку, находящуюся въ Амстердамскомъ музеѣ, умалчиваетъ о другой, которая награвирована подъ первой, на одной и той же доскѣ (№№ 998 и 999 Атласа). Въ послѣднее время болѣе смѣлое очищеніе папки Рембрандта предпринято было по случаю выставки его офортовъ, въ хронологическомъ порядкѣ, въ Лондонскомъ Бурлингтонъ-Клубѣ. Главными дѣятелями этого дѣла явились: Сеймуръ-Хаденъ, извѣстный знатокъ по граверной части и самъ знаменитый офортистъ, и Миддлетонъ, составитель каталога гравюръ Рембрандта. Какъ видно дѣло это они приняли къ сердцу и между ними завязалась ожесточенная полемика.

Не подлежитъ сомнѣнію, что нѣкоторые листы, приписанные Рембрандту въ каталогѣ Барча, работаны его учениками и только пройдены или исправлены самимъ Рембрандтомъ; неподлежитъ сомнѣнію также и то, что ученики Рембрандта помогали своему учителю и во многихъ другихъ доскахъ, въ которыхъ большинство работъ исполнено самимъ Рембрандтомъ.

Но вѣдь такъ точно дѣлали и Рубенсъ, и Вандикъ, и Рафаэль, и Мурильо. Много ли вещей написано у нихъ сплошь рукою самого мастера? большинство писано учениками и только ретушировано самими мастерами, — однако же никому до сихъ поръ не приходило въ голову исключать такія картины изъ каталоговъ ихъ произведеній. Напротивъ того, Ватиканское Преображеніе, въ которомъ бо́льшая часть картины написана учениками, прославлено Пуссеномъ, какъ самое капитальное произведеніе Рафаэля, а вмѣстѣ съ тѣмъ и какъ первая картина въ свѣтѣ. Рембрандтъ тоже поступалъ по примѣру своихъ собратій; у него было много учениковъ, онъ и употреблялъ ихъ на черновую работу въ своихъ дос-

кахъ. Возьмите напримѣръ двѣ самыя большія его доски: снятіе со креста (B. № 81) и Ecce Homo (B. № 77), онѣ почти сплошь выгравированы рѣзцомъ, что уже вовсе не въ обычаѣ Рембрандта; да и что ему была за охота тянуть по доскѣ взадъ и впередъ рядъ однообразныхъ и грубыхъ линій; никакого нѣтъ сомнѣнія, что онъ и посадилъ за это *высокохудожественное* занятіе одного изъ учениковъ, а можетъ быть и нѣсколькихъ, да еще и *не изъ лучшихъ*. Но затѣмъ нѣтъ сомнѣнія въ томъ, что по окончаніи ученической работы доска поступила въ руки самого мастера, который прошелъ всѣ контуры, перегравировалъ головы и ретушировалъ большинство фигуръ.

Къ листамъ этого разряда принадлежитъ и *добрый Самарянинъ*, въ которомъ Рембрандтъ еще болѣе работалъ, чѣмъ въ двухъ предыдущихъ большихъ доскахъ, и рядъ небольшихъ головокъ, которыя Сеймуръ-Хаденъ приписываетъ Ванъ-Флиту, — и которыя дѣйствительно подготовлены этимъ бездарнымъ граверомъ, — но несомнѣнно пройдены самимъ Рембрандтомъ *).

Для этого довольно сравнить съ ними обиходныя гравюры Ванъ-Флита, подписанныя имъ 1631 и слѣдующими годами; вѣдь это все самые отвратительные лубочные листы, въ которыхъ нѣтъ даже тѣни рисунка; я уже говорилъ о нихъ въ біографіи Рембрандта, въ статьѣ о томъ, *какъ онъ работалъ;* въ этой статьѣ, я замѣтилъ между прочимъ и о томъ, что на нѣкоторыхъ лубочныхъ листахъ Ванъ-Флита встрѣчаются головы чисто Рембрандтовской работы, неимѣющія ничего общаго съ Ванъ-Флитовскими упражненіями, какъ напримѣръ: головы апостола Павла и Евнуха и голова Лота, на гравюрахъ, изображающихъ Крещеніе кандакскаго Евнуха и Лотъ съ дочерьми, а на гравюрѣ, изображающей старушку № 18 голова исправлена, а рука выгравирова вся сплошь Рембрандтомъ; это чисто его манера и штрихъ; ничего подобнаго ни на одной изъ гравюръ Ванъ-Флита, его собственнаго производства, нельзя встрѣтить *).

Но вѣдь и Сеймуръ-Хаденъ не отрицаетъ того, что почти во всѣхъ, даже прямо отвергаемыхъ имъ доскахъ Рембрандта, исполненныхъ его учениками, видна рука самого мастера, въ однихъ въ большей степени, въ другихъ въ меньшей, — въ третьихъ она едва замѣтна. Но разъ доска сдѣлана по его рисунку, въ его мастерской и подъ его смотрѣніемъ, на доскѣ видна его собственная работа и она подписана его именемъ, имъ самимъ, — какое же право имѣемъ мы выбросить её изъ его папки?

Дютюи справедливо замѣчаетъ, что если слѣдовать очистительнымъ пріемамъ новыхъ изслѣдователей, то мало по малу придется исключить изъ каталога Рембрандта добрую половину вещей, и одни изъ нихъ выбросить просто какъ вещи крайне плохія, а другія отнести къ его ученикамъ. Но тогда было бы проще всего выбрать изъ всего сдѣланнаго Рембрандтомъ самыя лучшія вещи, а все прочее сдать въ архивъ, то есть запрятать въ заштатныя папки и показывать ихъ однимъ завзятымъ любителямъ.

Я не отвергаю пользы и даже необходимости очищенія папки Рембрандта отъ нѣкоторыхъ случайно попавшихъ въ нее листовъ *несомнѣнно* не его работы; но только считаю, что такое очищеніе должно быть плодомъ серіозной работы, а не произвольнаго выбрасыванія за бортъ того или другого листа безъ вѣскихъ къ тому основаній**).

---

*) Замѣчу здѣсь одну странную особенность: нѣкоторыя доски очевидно награвированы офортомъ самимъ Рембрандтомъ, — péseur d'or, голова старика № 260, l'homme faisant la moue, даже большое снятіе со креста; но во вторыхъ видахъ доски они несомнѣнно переработаны рѣзцомъ ученической руки и значительно ухудшены. Въ Péseur d'or лице самого казначея вновь награвировано самимъ Рембрандтомъ, но лица трехъ другихъ фигуръ такъ и остались почти безъ его ретуши. Для провѣрки этихъ странностей чрезвычайно важны фототипіи съ разныхъ видовъ доски, помѣщенныя въ моемъ Атласѣ.

*) Да и въ числѣ несомнѣнныхъ Рембрандтовъ, неотвергаемыхъ даже нашими пуристами, найдутся листки сравнительно совсѣмъ ничтожные, гдѣ нѣтъ доказательства, что они сдѣланы его рукою, кромѣ того, что они находились въ папкахъ современныхъ ему собирателей и всегда слыли за его произведенія. Его ли они на самомъ дѣлѣ или нѣтъ, въ виду ихъ малозначительности въ художественномъ отношеніи, — вопросъ довольно праздный и который можетъ быть отложенъ въ сторону безъ всякаго вреда для исторіи его художественной дѣятельности. Конечно для каждаго любителя интересно знать кто дѣлалъ грифонажи B. №№ 371, 373, 375: та-ли рука *нашалила* ихъ, которая награвировала знаменитый листъ «сто флориновъ».

**) Гораздо проще было бы сперва исключить изъ папки Рембрандта только листы *случайно* попавшіе туда, неимѣющіе ничего общаго съ его манерой; напримѣръ: B. №№ 108, l'heure de la mort, 145 Астрологъ, № 341 etude pour la grande marié Juive, и т. д., которые гравированы Болемъ безъ всякаго участія со стороны Рембрандта; послѣдній даже подписанъ полнымъ именемъ Боля (на груди). Исключить paysage à la tour carrée, B. № 238, подписанный дѣлавшимъ ее мастеромъ Jean Konink'омъ; рѣдкій листъ le maure blanc, B. № 339 помѣченный мастеромъ A de Hae (хотя я и не могъ ни на одномъ экземплярѣ прочесть этого имени). Затѣмъ раздѣлить всѣ остальныя гравюры на два разряда: къ первому отнести всѣ *капитальныя* работы, сдѣланныя имъ

Работы учениковъ Рембрандта еще вовсе не изслѣдованы, а между тѣмъ въ числѣ ихъ есть такіе великіе мастера, какъ Боль и Ливенсъ, которые въ лучшихъ вещахъ своихъ мало уступали своему учителю.

Съ нетерпѣніемъ буду ждать изслѣдованія по этой части обѣщаннаго Мидльтономъ; судя по каталогу Рембрандта, это безъ сомнѣнія будетъ трудъ вполнѣ обстоятельный; только къ нему необходимо будетъ приложить многочисленныя фототипіи, съ тѣмъ, чтобы дать возможность каждому простому смертному самому провѣрить выводы изслѣдователя и сдѣлать свои собственныя заключенія о томъ или другомъ листѣ. Завзятые знатоки-изслѣдователи въ этомъ отношеніи слишкомъ деспотичны; въ большинствѣ случаевъ они хотятъ, чтобы имъ вѣрили на слово: „я самъ граверъ, потому отлично понимаю дѣло; ты не живописецъ, а простой любитель, потому не можешь въ точности понять этой разницы!" и т. д. Между тѣмъ простой смертный, подмѣтитъ настоящую суть дѣла, иногда лучше и скорѣе завзятаго знатока и любителя съ глазами, притупленными долговременной практикой, и почти всегда зараженнаго болѣзненною любовью къ тому или другому мастеру.

А какъ противорѣчивы сужденія такихъ господъ объ одномъ и томъ-же листѣ!

Извѣстный знатокъ и художественный критикъ Делабордъ, напримѣръ, говоритъ объ Ecce Homo (Ba. № 77), какъ о самомъ совершенномъ и самомъ законченномъ произведеніи Рембрандта, какъ въ отношеніи сочиненія и экспрессіи, такъ и по техническому исполненію; по его мнѣнію это chef d'oeuvre гравюры!

Сеймуръ-Хаденъ, напротивъ того, называетъ эту гравюру грубымъ и дряннымъ листомъ, не достойнымъ своей славы, за который охотники платятъ бѣшеныя деньги единственно по своему невѣжеству.

Клоссенъ находитъ въ Давидѣ Ba. № 41 „une des plus faibles pièces du maître",—Бланъ, напротивъ, считаетъ его за „une des plus belles". Барчъ говоритъ, что (Ba. № 38) Іаковъ оплакивающій Іосифа, одинъ изъ лучшихъ листовъ мастера,—а новѣйшіе изслѣдователи совсѣмъ исключаютъ этотъ листокъ изъ папки Рембрандта. — Мидльтонъ отвергаетъ IV-й видъ доски „Три креста" (Ba. № 78); Бланъ восторгается имъ восклицая: „ce n'est pas gravé, c'est peint par l'eau-forte".

Мидльтонъ приписываетъ Ливенсу не только превосходныя „восточныя головы" Ba. №№ 286—288, но даже l'homme en cheveux (Ba. № 289), этотъ первокласный листъ, составляющій одно изъ украшеній даже самой богатой портретной папки Рембрандта; онъ сомнѣвается и въ подлинности старика Ba. № 290. Бланъ, справедливо восторгаясь этой головой, въ послѣднемъ своемъ изданіи съ удивленіемъ восклицаетъ: „et c'est là que monsieur Middleton appelle une pièce un peu douteuse!"*).

Впрочемъ и у самого Блана, этого добросовѣстнѣйшаго изслѣдователя всего, что касается до Рембрандта, по вопросу объ очищеніи его папки встрѣчаются отзывы не совсѣмъ основательные; въ одномъ изслѣдованіи, напримѣръ, онъ говоритъ о листѣ: „это несомнѣнный Рембрандтъ"; а въ другомъ отзывается о немъ же, что „по совѣту *нѣкоторыхъ* я исключилъ этотъ листъ изъ числа Рембрандтовскихъ". Другой изслѣдователь находитъ одну фигуру изъ числа вырѣзанныхъ изъ грифонафа Ba. № 366 „не сомнѣннымъ Рембрандтомъ", а другую фигурку изъ той же доски отвергаетъ вовсе. Господа изслѣдователи могутъ сами провѣрить всѣ эти противорѣчія по картинкамъ Атласа.

Въ каталогѣ, при описаніи офорта, изложены и замѣтки гг. изслѣдователей о достовѣрности того или другого листа; къ нѣкоторымъ изъ нихъ присоединены и мои собственныя наблюденія; болѣе подробныхъ выводовъ я не считалъ возможнымъ дѣлать, такъ какъ для этого, повторяю, необходимо было изучить работы учениковъ Рембрандта, которыя не входили въ сферу моего изданія; за тѣмъ, какъ сказано мною въ предисловіи, я поставилъ себѣ цѣлью только собрать и представить передъ глазами изслѣдователя возможно полный матеріалъ по этой части, все что описано у Барча, Клоссена, Блана, Миддльтона, Дютюи и въ доброй сотнѣ другихъ каталоговъ и изслѣдованій, съ тѣмъ чтобы каждый могъ дѣлать, на основаніи этого матеріала, свои собственные выводы.

(17). *Офортъ Рембрандта Ba. № 23.* Неизвѣстный, изображенный на немъ, написанъ Рем-

несомнѣнно, безъ посторонней помощи; а во второй положить всѣ прочія вещи, которыя подготовлены учениками и только пройдены и исправлены самимъ Рембрандтомъ.

*) Замѣчу здѣсь, что въ каталогѣ Мидльтона къ вещамъ Рембрандта отнесены два новые листа: № 18 портретъ Рембрандта, напоминающій самого мерзѣйшаго Ванъ Флита, и № 94 голова старика, неимѣющая ничего общаго съ манерой Рембрандта.

брандтомъ въ видѣ Самсона на картинѣ „Пиръ Самсона“, въ Дрезденской галереѣ, и въ видѣ герцога Гельдерскаго на картинѣ Берлинскаго музея, гравированной Шмидтомъ: герцогъ Гельдерскій угрожаетъ своему отцу; по мнѣнію Боде эта картина представляетъ тоже Самсона, угрожающаго своему тестю.

(18). *Картина „Урокъ Анатоміи“* написана Рембрандтомъ по заказу доктора Тульпа (зятя бургомистра Сикса) въ 1632 году и была подарена Тульпомъ въ медицинскую конгрегацію. Въ 1828 году она была назначена въ продажу для составленія вдовьяго вспомогательнаго капитала; король оставилъ её за собою за 36.500 флориновъ и приказалъ помѣстить въ музеѣ въ Гагѣ. Это одно изъ самыхъ оконченныхъ произведеній Рембрандта, первой его манеры, а вмѣстѣ съ тѣмъ и одно изъ самыхъ капитальныхъ, хотя обыкновенно отдаютъ предпочтеніе его Синдикамъ. Правда, эта послѣдняя, съ технической стороны, написана *сочнѣе*, бойкими мазками, во второй манерѣ художника и во время его полнаго развитія; но по мысли она далеко уступаетъ первой: какой особенный интересъ могутъ возбудить въ зрителѣ эти толстые торгаши, съ заурядными голландскими лицами, сводящіе свои счеты по суконной торговлѣ. Въ урокѣ анатоміи напротивъ того все осмыслено. На первомъ планѣ докторъ Тульпъ читаетъ лекцію надъ мертвымъ тѣломъ; все остальное въ картинѣ „одно вниманіе“: слушатели кажется боятся проронить слово изъ лекціи профессора. Самый трупъ, не смотря на всю реальность письма, не возбуждаетъ въ васъ ни малѣйшей гадливости; онъ присутствуетъ здѣсь на столько, на сколько онъ нуженъ для поясненія сюжета картины, и не нарушаетъ общаго впечатлѣнія.

Картина эта не заслужила особеннаго сочувствія извѣстнаго знатока и художественнаго критика Фромантена, который посвятилъ Рембрандту нѣсколько краснорѣчивыхъ страницъ въ своихъ „peintres d'autrefois“. Онъ и хвалитъ ее, — но между строкъ у него можно прочесть, что она ему не совсѣмъ понравилась за свою необыкновенную простоту и отсутствіе *драматизма*, по просту говоря *крикливыхъ эффектовъ;* ему не понравилась и слишкомъ простая постановка слушателей, да и то, что трупъ отдѣланъ не совсѣмъ отчетливо; то есть, именно тѣ качества, которыя придаютъ картинѣ особенную симпатичность.

Картина эта была нѣсколько разъ поновляема въ 1700 и 1732 годахъ; въ этомъ послѣднемъ году *плащъ* доктора Тульпа былъ *исправленъ.*

Въ 1781 году живописецъ Квинкхардтъ поновлялъ ее, въ числѣ прочихъ картинъ, принадлежавшихъ медицинской гильдіи; въ 1817 картина была переклеена на новое полотно, реставраторомъ Гульсвитомъ, а въ 1860 еще разъ реставрирована реставраторомъ М. Е. Ле Руа. Подпись Рембрандта на ней слѣдующая: *„Rembrant fe. 1632“.*

(19). *„Ronde de nuit“*, или, какъ ее называли современники „la compagnie armée d'Amsterdam“, громадная картина, написанная Рембрандтомъ въ 1642 году по заказу капитана компаніи Баннинга Коукса и состоитъ изъ 20 фигуръ. Рембрандту было заплачено за нее 1600 флориновъ (по 100 флориновъ за цѣльную фигуру), — цѣна очень дешевая, если принять въ соображеніе, что за небольшія картинки Рембрандту было плачено герцогомъ Оранскимъ по 600 и 1000 флориновъ. Она писана во второй манерѣ Рембрандта, широкими и смѣлыми мазками. Біографъ Ньевенгюйсъ до того восторгается ею, что причисляетъ ее къ чудесамъ свѣта (Nieuwenhuys, A. Rewiew of the lives and works of the most eminent painters; London 1834, p. 2).

Картина эта стояла сперва въ одной изъ залъ гражданской стражи; оттуда, въ половинѣ XVIII-го вѣка перенесена въ городскую Ратушу въ малый залъ, а въ 1808 году въ Амстердамскій музей. Живописецъ Иванъ Ванъ-Дикъ (Vosmaer, p. 530) *), сдѣлавшій описаніе всѣхъ картинъ въ ратушѣ, разсказываетъ, что послѣ переноски ея въ ратушу, ее обрѣзали съ обѣихъ сторонъ, для того, чтобы она уставилась между двумя дверьми, съ одной стороны отрѣзаны были цѣлыхъ двѣ фигуры, а съ другой часть фигуры барабанщика (Jean Van Dijk, Beschrijving van alle de Schilderijen op het stadhuis van Amsterdam; 1758, p. 60—61). Ванъ-Дикъ прибавляетъ, что въ его время у нѣкоего Бендермакера находился эскизъ масляными красками, въ которомъ видны отрѣзанныя фигуры, и что дѣйствіе въ картинѣ Рембрандта происходитъ при *солнечномъ свѣтѣ*, а не *въ ночное время.*

Въ настоящее время эскизъ Бендермакера находится въ Лондонской галереѣ; онъ написанъ масляными красками, въ 1660 году, плохимъ

*) Восмеръ говоритъ при этомъ, что Ив. Вандикъ вычистилъ эту картину; но откуда взято имъ это свѣдѣніе онъ не указываетъ.

живописцемъ Лунденсомъ; кромѣ этого эскиза, въ альбомѣ графа ванъ Польсбрека (одного изъ потомковъ капитана Коукса), отыскался акварельный рисунокъ, точь въ точь схожій съ эскизомъ и съ тѣми же отрѣзанными фигурами; оба они, и эскизъ и рисунокъ, представляютъ дѣйствіе при солнечномъ свѣтѣ, а не при огнѣ.

Кажется этихъ данныхъ вполнѣ бы достаточно, чтобы утвердительно сказать, что отъ картины дѣйствительно были отрѣзаны двѣ полосы съ обѣихъ сторонъ. Но вотъ что необъяснимо: куда дѣлись эти полосы, особенно полоса съ двумя фигурами; вѣдь отрѣзывать ихъ приходилось въ то время, когда вещи Рембрандта уже цѣнились очень дорого. Ванъ Дикъ говоритъ, что картина помѣщалась въ ратушѣ между двухъ дверей уже въ обрѣзанномъ видѣ, — между тѣмъ граверъ Клессенсъ сдѣлалъ съ нее гравюру въ 1797 году, т. е. 45 лѣтъ спустя послѣ того какъ Ванъ-Дикъ описалъ ее въ *обрѣзанномъ видѣ* и въ гравюрѣ этой обѣ полосы съ фигурами находятся на лицѣ; картина совсѣмъ цѣльная, въ томъ видѣ какъ она написана на эскизѣ и на акварели; внизу у Клессенса подписано, что гравюра дѣлана съ картины, находящейся въ ратушѣ.

Не проще ли объяснить всю эту путаницу тѣмъ, что гравюра Клессенса сдѣлана съ эскиза Лунденса или съ акварели Коукса; и что этотъ самый эскизъ Лунденса ввелъ въ заблужденіе Ванъ-Дика и подалъ ему поводъ для разсказа о томъ, какъ знаменитую картину обрѣзывали, устанавливая въ ратушѣ, тогда какъ на самомъ дѣлѣ она осталась въ томъ самомъ видѣ, въ какомъ ее написалъ Рембрандтъ (Burger, Musées de la Hollande. Paris 1852; I, 18).

По крайней мѣрѣ для того, чтобы придти къ противному выводу, нужны болѣе вѣскія и прочныя доказательства. Что же касается до вопроса о томъ, при какомъ свѣтѣ написана Ronde de nuit, то надо замѣтить, что въ 1865 году съ нее снималъ лакъ реставраторъ Гопманъ старшій, но снялъ его не вездѣ до самой краски, а только мѣстами, такъ что на картинѣ остался еще значительный слой твердаго закоптѣлаго лака, за которымъ нельзя разобрать многихъ подробностей.

Картина всетаки стала чище и краски свѣжѣе и можно, кажется мнѣ, безъ особенной натяжки, согласиться съ Durand-Greville, что дѣйствіе на ней происходитъ при дневномъ свѣтѣ, а не вечеромъ, хотя въ картинахъ Рембрандта при своеобразности въ нихъ свѣтовыхъ эффектовъ, не всегда можно разобраться происходитъ ли дѣло при дневномъ свѣтѣ, или при огнѣ.

Очень любопытныя изысканія по этому предмету напечатаны Durand-Greville'емъ въ l'Artiste 1889, II, 177; 250 и 350 стр.,—съ приложеніемъ фотогравюры съ эскиза Лунденса.

(20). *Три письма Рембрандта.* У Бюргера помѣщены три письма, писанныя Рембрандтомъ къ секретарю принца Оранскаго. Съ перваго изъ нихъ прилагается здѣсь фотолитографическая копія; передаю содержаніе всѣхъ трехъ *):

I. Милостивый Государь! Посылаю Вамъ съ Ливенсексомъ **) двѣ картины, за которыя, если Его Высочество найдетъ ихъ достойными, то заплотитъ мнѣ не менѣе тысячи флориновъ за каждую; но если Его Высочество полагаетъ, что онѣ этого не стоятъ, то пусть дастъ мнѣ сколько пожелаетъ, я полагаюсь на его вкусъ и его рѣшеніе. Я буду доволенъ всѣмъ; съ благодарностію, остаюсь съ моимъ уваженіемъ Вамъ преданный и покорный слуга.

Рембрандтъ.

Расходы на рамы и за ящикъ составляютъ всего 44 флорина.

На оборотѣ письма надпись: „Счетъ за двѣ картины".

II. Милостивый государь! Милостивый государь! пишу Вамъ не безъ страха, и только съ ободреніемъ управляющаго финансами Уйтенбогарта, которому я жаловался на неаккуратную уплату мнѣ денегъ.

Казначей Вольбергенъ говоритъ, что онъ не получаетъ ежегодныхъ взносовъ; а Уйтенбогартъ увѣрилъ меня въ прошлую среду, что Вольбергенъ получалъ эти взносы за каждый семестръ, до настоящаго времени; такъ что въ его конторѣ и теперь находится 4.000 вновь взысканныхъ имперскихъ флориновъ.

Въ виду такихъ обстоятельствъ, прошу Васъ, мой Милостивый Государь, какъ можно скорѣе изготовить приказъ, чтобы я могъ, наконецъ, получить 1144 флорина, которые я вполнѣ заслужилъ. Постараюсь отплатить Вамъ съ своей стороны моими услугами и изъявленіемъ моей дружбы.

---

*) Автографическая копія съ этого письма помѣщена въ книгѣ: I. Smith, Catalogue raisonné of... painters; London 1836; VII part. Rembrandt.

**) Съ Ив. Ливенсомъ? живописцемъ, другомъ Рембрандта? Восмеръ читаетъ эту фамилію иначе и говоритъ, что тутъ дѣло идетъ совсѣмъ о другомъ лицѣ.

Кланяюсь Вамъ, Милостивый Государь, дружески и желаю, чтобы Богъ сохранилъ Васъ на долгое время въ добромъ здоровьѣ. Вашъ преданный и искренній слуга.

Рембрандтъ.

Я живу на Binnen—emster, на сахароварнѣ. 7 октября. *Адресъ:* г. г. де Зюйликуму, совѣтнику и секретарю Его Высочества въ Гагѣ *).

III. Милостивый Государь! Съ большимъ удовольствіемъ прочелъ я Ваше посланіе отъ 14 сего мѣсяца; я нахожу въ немъ Вашу благосклонность и Ваше расположеніе, такъ что съ своей стороны, при сердечномъ расположеніи къ Вамъ, я считаю моимъ долгомъ отплатить Вамъ услугой и дружбой. Въ доказательство этого расположенія, и не смотря на Вашу скромность, я посылаю Вамъ прилагаемую при семъ картину, надѣюсь, что Вы не откажетесь принять отъ меня этотъ первый подарокъ въ знакъ памяти.

Господинъ Министръ Уйтенбогартъ зашелъ ко мнѣ въ то время, когда я укладывалъ обѣ картины; онъ хотѣлъ взглянуть на нихъ еще разъ. Онъ сказалъ, что если Его Высочеству угодно, то онъ тотчасъ заплатитъ мнѣ за нихъ въ его кредитъ. По этому я прошу Васъ, Милостивый Государь, устроить такъ, чтобы Его Высочество заплатилъ мнѣ за эти двѣ картины и чтобы я получилъ деньги какъ можно скорѣе, такъ какъ они для меня очень нужны въ настоящую минуту.

Ожидая, если Вы соблаговолите, отвѣта, желаю Вашему семейству всякаго счастья и благополучія и приношу мое уваженіе. Вашъ преданный и уважающій слуга.

Рембрандтъ.

*) Копія съ этого письма помѣщена въ книгѣ: Rembrandt and his works.... by I. Burnet; London, MDCCCXLIX.

27 Января 1639. Милостивый государь, повѣсьте эту картину въ полный свѣтъ, такъ, чтобы можно было смотрѣть на нее на дальнемъ разстояніи".

Въ отчетахъ по управленію имѣніями принца Фридриха-Генриха Оранскаго, находится слѣдующая отмѣтка, относящаяся къ этимъ письмамъ:

(Стр. 242) „17 февраля 1639 посланъ приказъ по засвидѣтельствованію г. де Зюйликума, относительно живописца Рембрандта: Его Высочество приказываетъ Тимену ванъ Вольбергу, своему казначею и главному управляющему, уплатить живописцу Рембрандту 1244 имперскихъ флорина за двѣ картины, представляющія, одна, погребеніе Христа, и другая, Его Воскресеніе, которыя исполнены и доставлены Его Высочеству при нижеприложенномъ объявленіи".

До этого времени были исполнены Рембрандтомъ для принца Оранскаго еще три картины: Распятіе, Снятіе со креста и Вознесеніе, все одного размѣра. Всѣ пять картинъ перешли впослѣдствіи въ Дюссельдорфскую галерею, а оттуда въ Мюнхенскую Пинакотеку съ прибавкою шестой картины, изображающей Рождество Христово.

Цѣна, заплаченная Рембрандту, по 600 флориновъ, по тогдашнему времени, огромная; она доказываетъ до чего цѣнились его работы въ 1639 году.

Бюргеръ говоритъ, что въ 1825 году въ Лондонѣ продавались съ аукціона четыре письма Рембрандта (за 32 ф. стер.?); онъ полагаетъ, что три изъ нихъ тѣ самыя, которыя приведены выше; содержаніе же четвертаго письма неизвѣстно.

(21). Сравнительная таблица №№ Барча и Мидльтона напечатана въ 21-мъ примѣчаніи французскаго текста.

Errata et Addenda.

Page VI, l. 40 — tout; lisez: toutes.

P. X, l. 38 — Bokland; lisez: Bolland. — Calvin; lisez Colvin.

P. XXXII, l. 3 — Comme ou; lisez: comme on.

P. 33. Ba. 53; ajoutez: Rov. I; acheté chez Gutekunst en 1890 pour 750 fr.

P. 37. Ba. 56. Il faut effacer l'ombre dans les cieux dans le № 189 de l'Atlas; elle n'existe pas dans l'original (c'est un pli du parchemin reproduit par la photographie).

P. 41. Ba. 66. № 210; corrigez: № 212. Augmentez après: № 212, Amsterdam II.

P. 43. Ba. 70. № 211 Rov. II; lisez № 211 Rov. I. Ajoutez: II état; Rov. acheté chez Gutekunst en 1890 pour 667 fr. (Coll. Buccleugh).

P. 58. Ba. 80. Atlas 263. Rovinski; lisez Atlas 263. Rovinski I état.

P. 64. Ba. 89. Atlas 286; lisez: Atlas 286 bis.

P. 67. Ba. 91. № 293. Rov.; lisez: № 293. Rov. I état.

P. 73. Ba. 104. I état; ajoutez: Rov. acheté chez Gutekunst en 1890 pour 5000 fr. (Japon).

P. 78. Ba. 114. № 342; lisez: 343. Le № 342 est omis dans l'Atlas.

P. 85. Ba. 135. Atlas 392: lisez: 329.

P. 88. Ba. 145 est reproduit dans l'Atlas sous le № 415.

P. 90. Ba. 150 Je ne suis pas bien sûr que les № 430 et 431 de l'Atlas soient du même (I) état.

P. 99. Ba. 172. Atlas 497; lisez: 496.
Atlas 496; lisez: 497.

P. 110. Ba. 202. 560 Rov. III; 561. Paris II; lisez: 560. Paris II; 561. Rov. III.

P. 118. Ba. 223; Atlas 604. III état; lisez: Atlas 604, II état. № 605, IV état; lisez: III état.

P. 128. Ba. 259. dat; lisez: date.

P. 131. Ba. 264. Von den Zande; lisez: Van den Zande. Je ne suis pas bien sûr que le № 684 de l'Atlas reproduit le III état.

P. 135. Ba. 272. III état; ajoutez: Rov. acheté chez Gutekunst en 1890 pour 750 fr. (Coll. Buccleugh).

P. 140. Ba. 279. V état; ajoutez: Rov. acheté chez fr. Meyer en 1890 pour 1200 fr. Coll. Hebig.

P. 145. Ba. 283. № 769 Rov. VII; lisez: 769 Rov. V. Ba. 284. Tollinx I état: je n'en connais que deux exemplaires: Brit Museum et Coll. du baron Ed. Rotschild. La maculature de la coll. Auguste II est du III état.

P. 150. Ba. 289. Ajoutez: III état, avec l'adresse: «Adr. Schoonebeeck exc.» Coll. d'Aremberg; IV état, avec l'adresse: «J. de Reyger exc.» Coll. Auguste II.

P. 150. Ba. 290; I état. Rov. avec le fond non terminé et avant plusieurs travaux. Acheté chez Gutekunst en 1890. Je ne suis pas bien sûr de son authenticité.

P. 155. Ba. 305. Atlas 814 Amst.; 815 Rov.; lisez: Atlas 815 Amst. II; 814 Rov. I.

P. 160. Ba. 318. 1.6 × 4; lisez: 1.6 × 1.4.

P. 167. Ba. 340. l. 16. I état; la planche...; lisez: II état, la planche...

P. 186. Blanc 305. écrit d; lisez: décrit.

